2574p

Ernesto Giacomo

E. G. PARODI ✤ POETI ANTICHI E MODERNI ✤ STUDI CRITICI ✤

PINDARO – L'EPIGRAMMA GRECO – OMERO – CANTI POPOLARI GRECI – KALEVALA – JACOPONE – PETRARCA – BOCCACCIO – MICHELANGELO – FOLENGO – PORTA – MANZONI – CARDUCCI – PANZINI – RIMBAUD – VERHAEREN

203540
31. 5. 26

FIRENZE, G. C. SANSONI, EDITORE – MCMXXIII

PROPRIETÀ LETTERARIA

22-923 — Firenze, Tipografia "L'Arte della Stampa", Successori Landi

AVVERTENZA

Questo volume, composto di studii che videro la luce in massima parte nel *Marzocco*, era già quasi tutto in bozze quando Ernesto Giacomo Parodi, il 31 gennaio di quest'anno, ci lasciò per sempre.

Soltanto per l'ordine da dare ai varii scritti abbiamo in parte dovuto indovinare la sua volontà, e c'è stato in questo d'aiuto il dott. Alfredo Schiaffini, che più volte ne aveva parlato col Maestro.

Sappiamo che al volume, che molto gli era caro, pensava il Parodi di premettere una introduzione nella quale avrebbe voluto fissare i lineamenti essenziali della sua critica. Ma ancora non vi aveva messo mano. Del resto, il lettore attento potrà da questi saggi, meglio che da discussioni teoriche, vedere quanto fosse penetrante la sua analisi estetica, quanto sicuro il buon gusto di lui, e quale perdita abbia fatto l'Italia, non solo negli studii glottologici e danteschi ne' quali eccelleva, ma anche in questo campo della critica di poesia, dove si mostrò pari ai migliori maestri, secondo a nessuno.

L'EDITORE.

Febbraio 1923.

POETI ANTICHI E MODERNI

Pindaro

Ettore Romagnoli comunica al pubblico la sua conferenza su *Pindaro* (1), con la speranza e il vivo desiderio che se ne discuta, e, purchè ne venisse vantaggio alla conoscenza del grande poeta greco e alla coltura classica italiana, egli si rassegnerebbe perfino a vedere confutata ogni sua affermazione. È noto che questa conferenza, nelle letture che ne fece, era già stata accolta con molto lieto clamore di approvazioni dal pubblico non pregiudicato, e aveva suscitato obbiezioni soltanto da qualche filologo, anzi, credo, soltanto da uno, Gerolamo Vitelli. Prima che fosse ben conosciuta, come il Romagnoli dice, e cioè quando non potevano aversi che le impressioni e i ricordi della lettura da lui fatta, una « notizia » del *Marzocco* (30 maggio 1909) rispecchiava la soddisfazione del pubblico fiorentino, che l'aveva udita, e ne tratteggiava le linee principali, con qualche osservazione e « riserva », troppo naturale in tali circostanze; il Vitelli poi, nel numero seguente, fondandosi

(1) *Pindaro* di Ettore Rômagnoli. Firenze, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, 1910; in-16°, pp. 183.

su quella notizia e sui proprii ricordi, abbozzava un primo tentativo di critica, assai vivace, al quale rispose vivacemente, una settimana dopo, il Romagnoli medesimo. Questi tre scritti sono stati inclusi nel volumetto; e segue ancora, da ultimo, una lunga appendice, prettamente filologica, ma rivolta a combattere, come in parte è anche la conferenza, un filologo, il piú illustre degli ellenisti viventi, il tedesco Ulrico von Wilamowitz, pel suo metodo d'interpretazione pindarica.

Ricca com'è di colore e di calore apologetico e polemico, si capisce che la conferenza abbia eccitato applausi ed appovazioni; tanto più che il simpatico lettore celebrava, con l'impeto di un epinicio, la gloria di Pindaro, contro i suoi reali o possibili denigratori, specialmente stranieri, e noi, in Italia, come si sa, siamo tutti, oltrechè ardenti patriotti, anche ammiratori di Pindaro, dall'ultimo degli studenti all'ultimo dei giornalisti. Ma ora io, per la mia parte, ho contratto col libretto del Romagnoli un vero debito di gratitudine, che gli riconosco volentieri in pubblico, perchè può servire d'indizio che non ha tardato ad esercitare la benefica efficacia a cui è destinato dal suo autore. Esso mi ha fatto ritornare a Pindaro, del quale avevo una superficiale ma tenace idea come di un poeta che non possiamo ormai intendere se non a frammenti, di un poeta, dunque, che non si dovrebbe giudicare di primissimo ordine, perchè avrebbe saputo bensì trovar le parole adatte ai suoi Greci, ma non già, o soltanto di rado, quelle intelligibili agli uomini di tutti i tempi e di tutte le patrie.

Ma ecco il caso singolare che mi accadde leggendo e cercando di intendere meglio che sapevo l'uno o l'altro

degli epinicii. Mentre io, con un poco di maraviglia e non senza gioia, mi persuadevo nel caro cuore che andavo penetrando più addentro di prima nel segreto di quella poesia, e, come principale e prezioso risultato di tale progresso, sentivo sorgere e dominare in me, se non ancora la ragionata sicurezza, certo il sentimento della potente unità di quelle odi, per contro, ogni volta che tornavo al libretto del Romagnoli, ricevevo l'impressione ch'egli volesse, colle lusinghe delle sue frasi tentatrici, attirarmi di nuovo giù in fondo, nell'oscurità del vecchio preconcetto, che mi pareva di aver vinto, di un Pindaro frammentario, da far figura soltanto nei brani delle antologie. Ero ingiusto? Mi proverò ad analizzare i motivi, giusti od ingiusti che paiano, della mia impressione, collo scopo di portare un contributo a quella discussione pindarica, che il Romagnoli così vivamente desidera, e alla quale invita soprattutto i « non competenti ».

Di Pindaro, egli dice, non hanno alcuna notizia gli uomini di cultura e di gusto, che non siano specialisti; ma la colpa non è sua e non è loro, la colpa è degli esegeti, cioè dei filologi, che sono necessarii ad intenderlo, ma sviano, e, lo esaltino o lo denigrino, di solito non riescono che ad oscurarne vieppiù la figura. I loro errori, che sinteticamente si chiamano « inintelligenza pedantesca, accademia letteraria, prosunzione filologica », analiticamente si possono determinare in queste varie pretese: che si debba cercare la sua grandezza nel suo carattere di poeta degli agoni, mentre in verità gli agoni, almeno come artista, lo lasciano sempre freddo; che si debba riconoscerla nel sistema delle sue idee morali, mentre le sue massime non hanno quasi mai nulla di

personale e si ripetono « con opprimente monotonia »; che, infine, egli sia da considerare sommo pe' suoi voli, come se ad ogni modo i voli bastassero a fare un poeta.

Escluso tutto ciò, che cosa rimane? Rimane, risponde il Romagnoli, se intendo bene il fondo del suo pensiero, la sola cosa che sia davvero arte, l'arte pura, e Pindaro è l'artista purissimo. Egli è il poeta del mito, che gli accende la fantasia, giacchè, per lui come per tutti i grandissimi poeti, « sol nel passato è il bello, sol nel passato è il vero », e il mito lo trasporta a vivere in un mondo eroico, di sogno. Ma il mito è per lui rappresentazione, linea o colore, in una serie innumerabile e maravigliosa di quadri. Linea o colore, non altro, anche nelle parti più liriche. « Ogni parola dev'essere per lui non suono nè idea, ma fantasma. È questo l'elemento principalissimo per cui il lirismo di Pindaro si distingue da ogni altro lirismo ». Quello fu « il momento plastico dell'umanità ». Pindaro, artista puro, tutto squisitissimi sensi, ne è, tra i poeti, il massimo rappresentante.

Io non so, e non sta a me di pensarci, se i filologi, i grecisti accetteranno come un'esatta e imparziale esposizione dei risultati da loro conseguiti nello studio di Pindaro, quella che ne fa il Romagnoli; ma uscendo dalla lettura dei libri mirabilmente utili, con scopo divulgativo, del Croiset e del nostro Fraccaroli, e anche di alcun altro di più aspro sapore, prettamente filologico, io avevo già piene le orecchie degli elogi di Pindaro come poeta del mito, come poeta plastico, come coloritore maraviglioso, come fonte inesauribile del più puro lirismo, come supremo e inuguagliato maestro nella creazione della frase poetica. Anzi, nella mia grande ricono-

scenza, non badando se avrei desiderato qua o là, nell'uno o nell'altro, qualche minuzia o qualche sottigliezza di meno, un poco meno di psicologia dell'uomo e una più rapida e immediata percezione del fenomeno artistico, con più coerenti principii estetici, non mi accorgevo neppure che urgesse la necessità di restituire, come dice il Romagnoli, « ai liberi cieli quest'aquila impigliata fra i rovi dell'accademia e delle quisquilie grammaticali ». Per me l'aquila era già libera. Nondimeno se il Romagnoli ha fatto ancora uno sforzo per compierne la liberazione, io loderò lui, senza nulla detrarre al merito di quelli che lo precedettero. Teste piccine e sbagliate, anime fredde, incapaci di scaldarsi neppure al più gran sole della poesia, ve ne sono dovunque, come tra i filologi anche tra i letterati puri: Pindaro mi guardi dall'essere ingrato, per colpa di costoro, verso gli altri, e faccia ch'io non mi dimentichi mai del mito di Issione.

La novità del Romagnoli consiste dunque nell'aver liberato Pindaro da quel carattere, che comunemente gli si riconosce, di poeta dalla vasta e profonda ispirazione morale e religiosa; e nell'aver cercato di mettere anche in maggior rilievo le facoltà, che pure comunemente gli si riconoscono, di poeta plastico e coloritore, insistendo sulla loro natura prettamente artistica e introducendo il confronto cogli statuarii e gli altri artisti del suo tempo. Confronto elegante e certo non inutile in ricerche storico-culturali, quali non sono ora queste del Romagnoli; ma, sia detto di sfuggita, poco utile allo scopo ch'egli qui si propone, che è prettamente estetico, e non può quindi considerare se non l'individuo,

il poeta in sè stesso, in ciò che lo distingue dagli altri e lo fa lui, non in ciò che lo accomuna con loro.

Ma quanto ardua sia l'impresa alla quale il Romagnoli si è accinto, volendo liberare Pindaro dalla catena delle sue aspirazioni o ispirazioni non puramente artistiche (diciamo per ora così), ci mostra subito quel non so che di contradittorio o di non coerente che sembra di scorgere fra le due affermazioni, che per lui dovrebbero formarne una sola: Pindaro è il poeta del mito, che lo trasporta nel mondo eroico del passato; Pindaro è il poeta della pura plastica, del puro colore. Chi sente che « sol nel passato è il bello, sol nel passato è il vero », trasporta nel mondo dei sogni l'idea che non riconosce attuata nel mondo presente ed è un poeta idealista, vale a dire non è un puro artista, quale il Romagnoli pare lo intenda. Anche meno chiaro è che la pura plastica di Pindaro si sollevi a situazioni musicali.

Ma che cosa è questo concetto del puro artista? Ogni poeta, in quanto è poeta, è un puro artista; anche nell'istante che più abbonda di quegli elementi per i quali sogliamo chiamarlo poeta-pensatore o filosofo. Poichè questo nuovo titolo di gloria egli non se lo acquista mescolando ne' suoi versi massime filosofiche o morali, neppure se « quel complesso di massime ci apparisse plasmato in forma alta e personale », che è il vanto dal Romagnoli negato a Pindaro e riconosciuto al Parini. Ma il Parini è un poeta, ed è un moralista; non è un poeta pensatore. Le due persone non raggiungono in lui una compiuta unità. E mi affretto a soggiungere che non di rado rimangono divise anche in Pindaro, che egli non di rado si aggira in un cerchio insuperabile

di motivi convenzionali, e ora ci dà soltanto delle massime, che ritornano con fastidiosa monotonia, ora, nel mito, esposto coll'usato splendore, sottintende fredde e oscure allegorie, che non valgono nè a rinnovarle nè a formare l'unità del componimento, e son proprio quelle che fanno cadere in più lamentevoli tentazioni la sottigliezza dei filologi. Io non so dire se già siano stati classificati i miti di Pindaro secondo la relazione che hanno con tutta l'ode; ma essi ci presentano tutti gli stadii, dal mito puramente epico, genealogico, al mito con lievi allusioni, storiche o morali, all'allegoria e al simbolo; e per parlare compiutamente dell'arte di Pindaro converrebbe distinguere, e discernere tra ciò che ha voluto e saputo innovare e ciò che riceveva dalla tradizione.

Pindaro ha dunque qualche colpa, come ne hanno i filologi, che non hanno il coraggio di dire: qui la ricerca giova all'arte e qui giova soltanto all'erudizione; ma la colpa è soprattutto del « genere », che impone al poeta invano riluttante la propria passività, della quale non può fornirci l'adeguata e necessaria valutazione se non la sola storia, e in primo luogo la storia letteraria, greca e anche non greca. Chi crederebbe che la filologia romanza possa intromettersi nella lirica corale? Eppure la poesia dei trovatori giova a determinare le nostre idee intorno agli elementi convenzionali di Pindaro, poichè dall'una parte e dall'altra sono quegli stessi motivi stereotipati, continuamente ripetuti, descrizioni, elogi di signori, lodi delle virtù cavalleresche, lodi della magnificenza e liberalità.

Qui non è la grandezza di Pindaro, come non è in alcune massime, che pur non son poche, profonde ed

espresse con profondità. Invece, un pensiero che, nudo nella sua astrattezza concettuale, sembrerebbe comune, può nella sua espressione poetica raggiungere una intensità maravigliosa di significato umano, come un carattere volgare può nella creazione drammatica apparire dei più profondi. Perchè quel pensiero del poeta lirico non è astratto, ma interamente concreto, è la medesima realtà presente veduta sotto quella luce, tutta perfusa di quella luce nelle più intime fibre; è dunque la creazione di una realtà nuova, la suprema di tutte, perchè puro spirito. Soltanto davanti ai poeti che hanno raggiunto questi fastigi della creazione, gli uomini s'inchinano adorando; e qualche volta Pindaro li raggiunge.

Non sarebbe per esempio molto peregrino questo conconcetto: chi ha ben operato, avrà premio delle sue fatiche; come non pare eccezionalmente profondo quest'altro: meglio essere innocenti e sventurati, che fortunati e colpevoli. Ma il primo nella prima Nemea di Pindaro diventa un pensiero profondo, e il secondo nell'*Ermengarda* del Manzoni raggiunge senz'altro il sublime, perchè il poeta, ben lontano dallo svolgere un concetto o dal mirarvi o pensarvi direttamente, assiste maravigliato e commosso all'augusto mistero della realtà, che a lui si rivela come la viva incarnazione della verità umana.

Nella prima Nemea, che scelgo non come la più alta poesia di Pindaro, ma come una delle più opportune, per la sua chiarezza, al mio scopo presente, ed è diretta a Cromio, genero del re Ierone di Siracusa e uomo fattosi insigne col senno e con la spada, il poeta, dopo lodato il valore e la prudenza del suo eroe, e dopo al-

luso all'invidia che cerca di fargli danno, lo incoraggia a procedere per la via che la propria natura gli indica, e a guadagnarsi colle sue abituali doti di ospitalità e di liberalità l'affetto dei buoni; poichè la fortuna è ugualmente incerta per tutti gli affaticati mortali. Qui, come suol fare, introduce improvvisamente il mito di Ercole, da quando in fasce strozzò i due draghi che lo assalivano; quadro di maravigliosa evidenza, che anche il Romagnoli ricorda. Stupefatto e felice, il padre manda a chiamare l'indovino Tiresia, e questi profetizza che l'infante avrebbe, in grandi travagli, compiuto grandi imprese a benefizio degli uomini e in favore degli dei; ma che, alfine, « egli, ottenuto riposo dalle sue grandi fatiche nelle beate case, ricompensa insigne, e con Ebe, sempre giovine sposa, celebrato il nuziale convito, in assidua pace, senza termine di tempo, presso Giove Cronìde glorificherà la legge divina ».

Così, contro la sua solita norma, Pindaro, senza tornare alle lodi di Cromio, chiude l'ode: troppo alta parola egli aveva pronunciato, perchè altro rimanesse da dire. Quest'ultima stupenda strofe, come nel coro del Manzoni la strofe della sublime « provida sventura », è il nucleo da cui è germinata e la vetta a cui tende tutta la visione del poeta, e a noi penetra nel cuore, come fra le note di un augusto inno sacerdotale, la sua voce che canta: « Sia glorificata la legge eterna, che vuole s'acquisti col travaglio presente la pace lontana ». Ma non dimentichiamo e non dimentichino Apollo e le Muse il paziente filologo, anche se sia stato incapace di capir nulla dell'arte, che scovando fuori l'ultimo vocabolo, *nómon*, cioè legge, in luogo di vecchie lezioni come

dómon, casa (« glorificherà l'augusta magione »), innalzò di tanto il significato della strofe e di tutta l'ode, quanto non potrà far mai il più ammirativo dei commenti estetici.

Nel mito di Ercole, dunque, Pindaro intravvede, col suo pensiero umanamente commosso, un simbolo, non solo della vita di Cromio, ma della vita di tutti gli uomini buoni e beneficamente operosi, che aspirano ad un premio di pace e sentono in cuore che l'otterranno. Dove? in terra o in cielo? Il poeta ci lascia incerti, e in quest'incertezza medesima è una grande poesia. In terra, forse, ma con una divina promessa, nello sfondo lontano, di una ricompensa più alta e meno fugace. Caso singolare, qui la somiglianza colla manzoniana *Ermengarda* non è soltanto così generica. Il premio della vergine morente è ch'ella può, alfine, ricomporre il suo volto in pace (la pace a cui aspira anche l'Ercole pindarico), pensando che nessuno offenderà le sue ceneri; ma la gioia più alta del cielo che l'attende balena, di una luce lontana e misteriosa, soltanto negli ultimi versi della similitudine e della poesia: « Al pio colono augurio Di più sereno dì ».

Se ora alcuno, filologo o non filologo, neghi che l'unità dell'ode di Pindaro consista in quel pensiero o in quella visione umanamente e religiosamente consolatrice; o se nel mito di Ercole riconosca ed ammiri soltanto la rappresentazione plastica, e additi il quadro di Ercole in culla, che strozza i serpenti, come il centro dell'ode, mentre ne è soltanto il rilievo pittorico; e nei miti non scorga che l'amore del poeta per i miraggi fantastici, e non intenda che nel passato egli vede rispecchiarsi in

modo più alto, più compiuto ed efficace, la vita dell'umanità presente, che ama nel presente, e sulla quale vuol versare tutti i fasci di luce che il sole del passato piove nell'anima sua; se alcuno così dica o così pensi, egli non solo riduce Pindaro in frammenti, ma lo decapita. Rimarrà il più maraviglioso dei torsi, ma senza la sua pensosa e raggiante testa.

Il Romagnoli ha detto che Pindaro è, come poeta, il più grande rappresentante del più grande momento plastico dell'umanità. Ma Pindaro non è questo soltanto; io direi che egli, contemporaneo di Eschilo, è, senza giungere alla sua altezza, il più grande lirico di quel grande momento tragico. E tutto il mio discorso si riassume in questo: che, pur nella sua magnifica serenità, Pindaro è un poeta commosso, che fra tutte le sue commozioni d'artista sente sempre come direttiva e dominante la commozione morale: o sia essa largamente umana, nel senso che abbiamo veduto; o pieghi verso un sentimento più personale, per esempio d'affetto per un amico, come nella maravigliosa consolatoria ad Ierone, dove il poeta sfavilla di un ardore, che chiamerei l'entusiasmo della tenerezza; o sia ellenicamente patriottica, nel qual caso il mito genealogico si gonfia in un inno di gloria; o sia propriamente sacerdotale e religiosa, per la cui virtù l'ode diventa magnificamente augusta di venerazione. Il Romagnoli ha degnamente esaltato la nascita di Iamo; ma in essa rimane, oltre all'incantevole freschezza e splendore del colorito, qualche cosa di più profondo da ammirare, che è la misteriosa sorgente del fremito inesprimibile che tutto pervade; l'arcana commozione che curva il capo di Pindaro

davanti all'eroe sacerdotale che nasce, in mezzo ai miracoli e ai grandi segni della protezione divina.

Il Romagnoli, che rivolge i più acuminati e vogliosi strali della sua faretra contro il Wilamowitz, lo accusa di non avere per Pindaro quella riverenza che si deve, e sembra quasi ne incolpi la sua filologia. Ma che giustizia sarebbe se io attribuissi la deficienza dell'interpretazione pindarica che ha dato il Romagnoli alla sua qualità di filologo? Io rivendico per tutti e anche per me la libertà del cattivo gusto. Ma più direttamente il Romagnoli combatte contro queste parole del Wilamowitz: « Pindaro non racconta mai per raccontare, ma per dimostrare coi fatti la potenza e la gloria del cielo ». Chi parla cosí, egli esclama, « un predicatore quacchero, un pietista del *cant*? No. Ulrico von Wilamowitz, il corifeo della filologia germanica, il principe degli ellenisti viventi. Affrettiamoci a respingere con ambe le mani queste conclusioni ». Ebbene, se per bocca del Wilamowitz si vuole che parli la filologia, noi, badando al vero senso delle parole più che alla frase non felice, dobbiamo riconoscere che la filologia ha ragione e ch'essa ha pronunziato per Pindaro una parola essenziale.

Dirò quale sia, secondo me, l'origine dell'interpretazione pindarica del Romagnoli. Molti affermano che Pindaro è morto per noi, perchè sono morte le cose che canta, gli agoni, la morale, l'ellenismo, la religione del suo tempo. Il Romagnoli prestò fede a questo assurdo « perchè », nato da una gravissima confusione estetica, e siccome il suo sicuro senso del bello gli gridava che Pindaro è vivo, cercò di sciogliere la contraddizione, liberando da tutte quelle cose morte il poeta; e la com-

mozione che pur in lui sentiva, romanticamente trasformandola in situazioni musicali. Ecco la liberazione dell'aquila. E non pensò che ogni sentimento ed ogni entusiasmo di un grande poeta partecipa della natura del fuoco eterno, e che appena riescono ad offuscarlo di una lieve nebbia le cose contingenti e mortali. Forse lo incoraggiò anche un indeterminato desiderio di scoprire in Pindaro l'arte pura. Ma dal culto esclusivo della bellezza pura ci guardino sempre gli dei, per amore della bellezza!

L'Epigramma greco e i suoi traduttori

È venuta la volta dei poeti d'epigrammi. Uno dei più forti (e fortunatamente per lui, dei più giovani) nostri grecisti, che è anche un uomo d'ingegno largo e aperto e di fine buon gusto, il Bignone, ha pubblicato un libro sull'Epigramma greco, dove, a tacere della prima parte, un elegante e dotto saggio critico, la seconda, che non ha l'aria di essere una parte secondaria, comprende la traduzione poetica di quasi quattro centinaia di epigrammi (senza contare le iscrizioni metriche), scelti tra i più belli o più caratteristici in mezzo alle molte migliaia dell'Antologia Palatina (1). In questo modo, egli ha dato quasi un compimento all'opera iniziata da lui medesimo nel suo precedente volume *Eros*, di non molti mesi fa, dove quel centinaio e mezzo circa di epigrammi, che già v'erano tradotti, non avevano naturalmente altro argomento che lo stesso Eros.

Anche un altro uomo d'ingegno e di gusto, che ama

(1) Ettore Bignone, *L'Epigramma greco: Studio critico e traduzioni*, con 20 illustrazioni fuori testo. Bologna, Nicola Zanichelli, Editore, 1921; in-8°, pp. XI-368.

il greco, benchè non ne abbia l'obbligo professionale, e ama la poesia sotto qualsiasi cielo sbocciata, Luigi Siciliani, il fine traduttore dei *Canti Perfetti*, ha, senza saperlo, s'intende, e a modo suo, ripreso e per una parte condotto più oltre ciò che dal Bignone appare iniziato nell'*Eros*: egli ha tradotto per intiero un libro dell'Antologia Palatina, il quinto, cioè gli *Epigrammata amatoria*, senza scegliere, senza decretare esclusioni, neppure di quegli epigrammi che finora non si era osato di tradurre, ed a stento, che solo in latino. A questo contenuto, a questa prevalenza dell'amore nudo, più che grecamente nudo assai spesso, fa, come pare, allusione il titolo del volume (1), poco felice e poco chiaro, a dire il vero; e vi s'intonano (non oseremo giudicare se con tòno schiettamente greco o no) i disegni di Adolfo Magrini, specie di commento, e commento ben efficace e abbondante.... Oh certo, Venere Urania, che negli epigrammi dell'Antologia talvolta è implorata, avrebbe qualche ragione di dolersi che qui rimanga per lei ben poco posto! Ma può ella essersi illusa che l'altra Venere, la tanto diversa sua germana, abbia perduto o perderà mai le sue attrattive? A noi basterà che essa abbia lasciato in queste anime umane sufficiente posto per la poesia.

La ricchezza di poesia non ci spiegherebbe però interamente la fortuna odierna dell'epigramma, e non tanto di un singolo autore preminente o di una buona scelta, come già era accaduto in addietro e potrà accader sem-

---

(1) *Erotici*, tradotti da LUIGI SICILIANI. Dr. R. Quintieri, Milano; in-8°, pp. VI-351.

pre, quanto del genere in genere, di libri intieri dell'Antologia Palatina. Ci saranno ragioni speciali nei gusti, nelle velleità, nelle debolezze dell'odierno momento; ma ci contenteremo di una ragione assai generale. In Italia la poesia greca è più che mai l'oggetto dell'universale ammirazione (purchè, ben inteso, i suoi aoristi e perfetti siano debitamente tradotti in passati remoti o prossimi), e, poichè viene ormai scarseggiando la merce più grossa e di maggior pregio, si passa a poco a poco alla merce minuta e di classe alquanto inferiore, come sono appunto gli innumerevoli poeti d'epigrammi, da tre secoli avanti Cristo fino a cinque o sei secoli dopo, raccolti nei quindici libri della già più volte nominata e giustamente rinomata Antologia Palatina. (C'è qualche lettore che non osa confessare di non ricordarsi bene che cosa questa sia? Ma sono dimenticanze giustificabili, anche nell'odierna dimestichezza con le cose greche. Chiamano così il prezioso codice unico della Biblioteca palatina di Heidelberg, dove ci è conservata la vasta, e, in un certo senso, la sola silloge che possediamo, di epigrammi greci, messa insieme dal prelato bizantino Costantino Cefala nel secolo X, adoperando e, disgraziatamente, aiutando così a cadere in dimenticanza e sparire le sillogi precedenti; tra esse la più antica e importante, quella del principe stesso dell'epigramma ellenistico, il siro Meleagro, di circa il 100 av. Cristo).

Una piccola parte dell'Antologia appartiene anche al periodo classico della letteratura greca, poichè l'epigramma, cioè propriamente l'iscrizione, quasi nasce con essa ed è una necessità di quella vita; ma rimane vero che il componimento poetico, a cui si rivolge il nostro

pensiero dietro quel nome, anche se talvolta ne sia attribuito qualche esempio caratteristico all'uno o all'altro dei giganti del periodo classico, come Platone, non apparve che con la letteratura ellenistica. Con una letteratura, cioè, che nascendo da una vita spiritualmente meno profonda dell'antica e da una letteratura che aveva quasi compiuto il maraviglioso suo ciclo, non solo si fa più ristretta e superficiale, ma non è tanto spontaneità quanto riflessione e ricordo. In essa, quando non si imita dottamente, si va (non ci occupiamo delle eccezioni), suppergiù come nell'arte, verso la rappresentazione del piccolo, verso le grazie minuscole (è il tempo che nell'arte comincia il bambino), verso la « pittura del genere »; ma tutto ciò s'accompagna sempre volentieri con quella riflessione acuta, inaspettata e brillante che possiamo chiamare, in senso largo, spirito. Una sintesi di tutte queste tendenze, la sintesi più compiuta, più comune, più ovvia, è l'epigramma; e si potrebbe dunque dire, se non dispiacciono i giochi di parole (agli epigrammatisti non dispiacevano), che la spontaneità di quell'epoca raffinata e un poco stanca è questo piccolo genere, relativamente facile e alquanto privo di spontaneità, nella sua necessaria ricerca di un effetto, fosse pure di un effetto.... di grazia spontanea. Se non giustamente al madrigale, che è un rimpicciolirlo ancora, l'epigramma fu giustamente paragonato al sonetto, benchè pure sia tanto più libero di questo nel numero dei versi e quindi in tutto il suo atteggiamento (ciò che però non è sempre un pregio o un vantaggio); e lo spirito acuto e vivo dei greci, che stava ora prendendo la mano nell'arte all' istinto poetico, trovò in questo nuovo genere, piut-

tosto generico e per tutti, uno sfogo comodo ed elegante, in una mescolanza ibrida ma piacevole di sottigliezza e di grazia.

Se questa dunque non è poesia di grandi capolavori, e anche gli artisti maggiori dell'epigramma, da Asclepiade o Leonida di Taranto, nel suo primo definitivo determinarsi, a Meleagro di Gadara, due secoli dopo, nel suo più rigoglioso fiorire, non sono che poeti minori; se esso non ebbe il suo Petrarca o l'ebbe solo trasformandosi e lontano dalla sua culla, a Roma; se qui (non vorremmo esagerare rispondendo a qualche esagerazione), più che una nuova poesia, abbiamo lucenti detriti di poesia, in cui si stenta a riconoscere la discendenza di quell'antica, co' suoi caratteri eterni di semplicità e serenità larga, schietta, sicura, virile; nessuno però può disconoscere che nell'Antologia Palatina – una ghirlanda di migliaia di epigrammi – fioriscano frequenti i piccoli capolavori, di grazia e di profumo, di malizia birichina, di rapida osservazione della natura e della vita, con note intense e melodiose di passione, di gioia o dolore. E non intendiamo di lamentarci, come altri fanno, se lo spasimo non penetra mai molto più giù della pelle o del puro senso, e neppure se l'addolorato lascia trasparire la sua preoccupazione di non sciuparsi la bella linea.

Di quei piccoli capolavori, delle direzioni diverse per cui l'epigramma tenta di giungere alla poesia e, – non si può negarlo, – almeno in un certo senso, ad una nuova poesia, ci dà esempi copiosi e caratteristici il Bignone nella sua scelta, guidata dalle linee direttive poste con giudizio e con garbo nel saggio critico; e anche la sua

traduzione è tale che le varie e più intime corde della poesia ellenistica, il grazioso realismo, la raffinata gioia della vita semplice e l'amore, pur attraverso il distico italiano conservano assai della grazia e dell'efficacia dei loro armoniosi tintinni. E un poco di merito ne va senza dubbio al distico stesso, senza il quale io non so immaginare tradotta tutta questa antica poesia, o la immagino con un piccolo senso d'orrore; quantunque poi – non bisogna nasconderselo – esso abbia a sua volta, almeno finora, gravi difetti nell'incertezza e nella varietà del pentametro, e riesca ben difficile ottenere una vera fusione di ritmo fra tutti i distici di una poesia. Riesce difficile – è la sua deficienza più grave – anche ad un agile e garbato traduttore e cesellatore di distici quale il Bignone.

Forse qualche cosa a ridire potremmo trovare qua e là sulla lingua che il Bignone foggia, con ricerca quanto mai meritoria, per rendere la freschezza dell'originale (quando è fresco); ma sarà meglio fargli soltanto i nostri complimenti per quel non poco che ha già saputo ottenere. Qualche caso si trova pure (non sempre sono casi distinti dal precedente), in cui sembra ch'egli abbia voluto fare il suo originale più bello. Questo accade, per esempio (se la mia insufficiente specializzazione non s' inganna), con l'epigramma attribuito a Platone, e, se oso dirlo, affatto antiplatonico, che egli traduce così:

> Guardi le stelle, o mia fulgida stella? Deh il cielo fossi io,
> per rimirarti con infinite pupille!

In questa bella traduzione qualche elemento platonico dev'essere penetrato, ma io vorrei che il Bignone mi assicurasse che non hanno ragione coloro che, nel

nostro epigramma e nell'altro successivo, suppergiù altrettanto autentico, hanno interpretato l'uno dei due 'astro' o 'stella' come nome proprio; sicchè tutto si ridurrebbe ad un puro gioco di parole, non brutto ma neanche bellissimo, anche quelle 'infinite' (nel greco sono meno, sono soltanto 'molte') pupille del cielo.

Il Siciliani, essendosi proposto di tradurre un intiero libro dell'Antologia Palatina, non poteva scegliere; è però da rimpiangere ch'egli non potesse neppur riempire le lacune che, per il pedantesco ordinamento dell'Antologia stessa, rendono meno completo il libro quinto, il libro, da lui tradotto, della poesia amorosa. Comprendiamo benissimo che, per quanto il Siciliani abbia già dato prova d'ardire, non ci fosse luogo a servirsi troppo del libro XII, quello della « Musa puerilis » (oso appena alludervi, benchè alcuni degli epigrammi siano belli di passione quanto quelli del quinto, e l' impudicizia non vi appaia forse maggiore); ma se avesse potuto trarre da questo e più dagli altri almeno qualche epigramma per complemento, anche il suo volume sarebbe stato in grado di darci un' idea meno frammentaria di un poeta come Meleagro, o anche di un poeta minore (che però suscita più di una curiosità) come il tardo bizantino Paolo Silenziario. Peccato! Di Meleagro manca l'epigramma, di una bellissima ironia, intorno alla sconfitta patita dal cinico Socare, che fa parte del libro XII; manca perfino, perchè del libro VII, quello per la morte della più amata fra le molte sue amate, Eliodora, e l'altro, pur bellissimo, per la sventurata sposa Clarista.

Col traduttore, la materia talvolta scabrosa quando non pur grossolana, qui era più che mai esigente, e più

che mai domandava l'elaborazione purificatrice dell'arte. Si direbbe che talvolta l'accurato verseggiatore e stilista dei *Canti perfetti* si sia lasciato alquanto illudere e sedurre dall'apparente facilità dell'esametro e del pentametro italiano, che è invece rudissima difficoltà. Non si potrebbe affermare che sia resa la grazia e la passione dell'originale o che ne sia manifestato chiaramente il senso, per esempio, in questi due epigrammi di Asclepiade (nn. 153 e 164):

Di Nicarète il volto dolcissimo, caro ai Desii,
spesso apparente in alto dalle finestre aperte
gli occhi di Cleofonte, o Cipride amica, han disfatto
dolci dalle soglie cerulo-lampeggianti

(*dolcissimo* non è bello ed è riecheggiato non bene da *dolci* nel quarto verso; *han disfatto* non è chiaro, benchè si capisca, ecc.);

Notte, te sola invoco per testimone di quanto
me la bugiarda amica Pythia di Nico offende.
Venni, da lei chiamato: or soffra ancor ella ugual pena!
Sulle mie soglie stando, presso di te m'accusi

(*te sola*?: 'sola' è aggiunto, ma non s'intende. Il greco nel secondo distico dice: 'chiamato, non già senza esser chiamato, venni a lei. Che le tocchi a lei pure, una volta o l'altra, di rivolgere a te i suoi lamenti stando fuori della mia porta').

Non farò confronti, come verrebbe in mente, degli epigrammi che il Siciliani e il Bignone hanno in comune; tanto più che qui la tentazione della maligna curiosità sarebbe grande, di mettere a confronto l'uno e l'altro

anche con un terzo e pericoloso concorrente, il vecchio (ma giovanile) *Meleagro* del Mazzoni. Riconosco però che il Bignone si sostiene assai bene anche di fronte a un così formidabile avversario; e il Siciliani qualche volta meno bene. Ma sarà meglio parlar d'altro. Parleremo.... di Ugo Grozio, che circa tre secoli fa tradusse quasi tutta l'Antologia Palatina in distici latini, magnificamente, solo aguzzando alquanto talvolta, alla latina, la punta epigrammatica agli epigrammi.

Ulisse e Penelope nelle ultime scene dell'“ Odissea ”

I.

La scena del riconoscimento, tra Ulisse e Penelope, che si estende per i primi 240 versi del libro XXIII, chiude l'azione dell'*Odissea* in modo non meno naturale che poetico; e non par dubbio che il resto del libro XXIII (compresi anche i versi 241-290, che, nonostante i loro validi difensori, non è facile difendere), e, inoltre, tutto il libro XXIV debbano considerarsi come tarde aggiunte di rimaneggiatori, anche a voler essere molto diffidenti rispetto alle famose contaminazioni e interpolazioni dei poemi omerici. Chi studii l'arte del poeta dell'*Odissea,* è costretto ad ammirare la sua grande esperienza psicologica e drammatica, e a riconoscere ch'essa si spinge fino all'uso di quegli espedienti, che, adoperati senza parsimonia, possono parere piuttosto artificiosi che artistici, e sono proprii solo di tempi già assai raffinati. Il primo canto è un'abilissima e riuscitissima presentazione di tutti i personaggi, che hanno maggiore importanza nell'azione. Ulisse, benchè non apparisca in persona, già domina tutto dall'alto, preannunziato com'è

nella grande scena celeste, dove gli dei son così occupati di lui; e, ad un tratto, magnifica contrapposizione, eccoci balzati in terra, in mezzo ai Proci gozzoviglianti colle sostanze dell'eroe. Le gozzoviglie e gli sperperi dei Proci saranno d'ora innanzi uno dei motivi predominanti del Poema. Ma, prima che alcuno di loro sia nominato, ecco Telemaco: dopo il padre, subito il figlio; poi, a tacere di Femio e a tacere delle notizie che ci son date senza indugio intorno a Laerte, a Penelope e a tutto ciò che è necessario sapere dell'antefatto, ecco Penelope stessa, quasi seguendo l'ordine gerarchico; ecco il primo dei Proci, Antinoo, e poi il secondo, Eurimaco, già col loro determinato carattere; ecco, infine, Euriclea. Questa è arte grande, benchè mi paia manifesto che il Poeta segue degli insegnamenti di scuola, direi quasi retorici; e lasciamo che parlino male del primo canto a lor voglia, quelli che, avendo stabilito *a priori* che fu aggiunto tardi, si credono obbligati a conchiudere che dev'essere brutto. Critica estetica *a posteriori*!

Quanto agli espedienti, l'autore dell'*Odissea* sa, come il Boiardo e l'Ariosto, non solo stringere i nodi, ma interrompere lo svolgimento d'un episodio nel momento che l'interesse è più vivo, lasciando gli uditori in un'ansiosa aspettazione; e, per esempio, può parere perfino artificioso che di Telemaco, abbandonato negli ultimi versi del canto quarto, sotto il gravissimo pericolo dell'agguato dei Proci, non si venga a sapere più nulla, fino agli ultimi versi del canto decimoterzo, dove Minerva finalmente si dispone ad andare in traccia di lui a Sparta. E non basta: il canto decimoquarto è di nuovo tutto per Ulisse: Minerva e Telemaco non li ritroviamo

che nel decimoquinto. Un poeta che la sapeva così lunga, si sarebbe guardato bene dallo sciupare ogni effetto colle inopportune e fiacchissime appendici, che, nei canti ventesimoterzo e ventesimoquarto, seguono al riconoscimento e agli amplessi dei due, non giovani più, ma sempre fiorenti e innamoratissimi sposi.

Nelle due scene finali, quella dell'uccisione dei Proci, e quella del riconoscimento, il Poeta compie i caratteri dei due personaggi principali, Ulisse e Penelope. Veramente Ulisse lo conoscevamo già tanto bene, che poco abbiamo da imparare intorno a lui: il suo eroismo nella battaglia contro i Proci non è maggiore, e non poteva essere, dell'eroismo da lui dimostrato in tanti anni di affannosa lotta contro il destino e d'indomita perseveranza: forse la stessa superba sfida ai Proci del principio del canto ventesimosecondo non può, per esempio, stare a confronto, per l'effetto che in noi produce, colla magnanima sfida a Polifemo, del canto nono, ch'è uno dei più alti simboli, creati mai dalla poesia, del trionfo della forza morale sulla forza brutale. E nondimeno la scena della battaglia era necessaria, non soltanto all'azione, ma anche alla figurazione d'Ulisse: noi finora avevamo conosciuto di lui soprattutto la capacità di soffrire: per ammirare l'eroe nella sua vera grandezza, conveniva che noi lo vedessimo, in un vasto e pericoloso cimento, attivo e trionfante, nella piena espansione delle sue energie fisiche e morali, fuse armonicamente insieme, e tese, nel supremo sforzo verso lo scopo agognato, come il suo grande arco infallibile.

È quasi il rovescio dell'*Iliade:* in questa, ad Achille, dopo il trionfo della sua forza fisica nell'estremo ci-

mento con Ettore, resta ancora di mostrarsi almeno pari ad Ettore nella grandezza morale, e il Poeta introduce la sublime scena del suo colloquio con Priamo: nell'*Odissea* invece la forza morale dell'eroe grandeggia dal principio alla fine dell'azione, e il suo valore di guerriero non n'è che l'ultimo atteso coronamento. Nondimeno anche nella scena della battaglia, e soprattutto poi nella scena finale con Penelope, il carattere d'Ulisse continua a manifestarsi in atteggiamenti nuovi; e proprio in questa scena finale egli ritorna ad essere, durante le ripulse e l'ostinatezza di Penelope, l'uomo che attende e sopporta, ma con una inusata dolcezza d'espressione, con una serena e accondiscendente saggezza, che ben dovevamo aspettarci da lui, ma che forse non avremmo saputo immaginare proprio in qual modo, e sono come l'ultimo tocco di scalpello del sovrano artefice a così grande e indimenticabile figura d'uomo costante e magnanimo.

Ma nella scena finale meglio ancora vedremo manifestarsi Penelope, poichè di lei non sapevamo abbastanza. E vedremo, specialmente per opera sua, il Poema, che per un momento s'era sollevato quasi alla tragica solennità dell'*Iliade*, riprendere il suo andamento più tranquillo e modesto, ritornare a quel tono, se posso dire, leggermente umoristico, che lo avvicina alla commedia. Veramente scena di commedia è il contrasto di Penelope con tutti coloro che vogliono persuaderla del ritorno di Ulisse; come veramente scena di tragedia è, nell'*Iliade*, il colloquio tra Priamo e Achille; sicchè si può dire che fin dalle sue prime manifestazioni il genio greco aveva saputo cogliere la realtà della vita ne' suoi due diversi

e opposti aspetti, del pianto e del riso, e aveva in certo modo preparato la via agli uomini dell'avvenire.

Il poeta però non aveva mai trascurato neppure Penelope, e ora dobbiamo dare un rapido sguardo alle scene, in cui essa apparisce, dei canti precedenti, se vogliamo comprendere la sua condotta di più tardi, o, in qualsiasi modo, valutare degnamente l'arte del Poeta. E forse (o ch'io spero) il nostro esame gioverà inoltre a dissipare le accuse di contraddizione, di civetteria o peggio, che gravano sul capo di Penelope. Non c'è bisogno di dire che la natura stessa della nostra ricerca ci obbliga a considerare il Poema, nelle sue parti essenziali, come un tutto inscindibile, e a valerci non solo del primo canto ma dei tre successivi, per quel poco che ci riguardano; benchè contro la cosiddetta *Telemachia*, ch'essi formano, più acuti e più numerosi s'appuntino gli strali dei critici, e, in verità, sia un po' troppo lunga e diffusa. Ma si può considerarne come aggiunte posteriori alcuni pezzi, senza per questo essere costretti a dare il bando dal Poema a tutto l'episodio, con grave pregiudizio, come a me pare, dell'intero organismo.

A noi, guardando solo, s'intende, dal nostro punto di vista dell'arte, tutta l'*Odissea*, come ci è pervenuta, o con non molte eccezioni, sembra l'opera propria e individuale d'un grande Poeta; anche se fu considerevole la copia dei materiali epici anteriori sui quali il Poeta lavorò, e anche se si dovesse ammettere che nell'opera sua ne siano rimaste traccie così profonde, come, per citare un esempio celebre e luminoso, son quelle rimaste dell'anonimo e pedestre *Orlando* nel *Morgante Maggiore* del Pulci. La *Telemachia* fu certo, nella saga originaria,

un rampollo secondario dell'*Ulisseide* (e chi abbia appena qualche pratica dei procedimenti epici in generale, e specialmente dell'epica romanza, lo ammette subito, *a priori*); ma, per opera dell'autore dell'*Odissea*, ora la *Telemachia* è divenuta parte integrante dell'azione. È necessario ed è bello che ad Itaca faccian qualcosa di più e di meglio che starsene colle mani alla cintola, aspettando se Ulisse ritorni e piangendo; e così, subito al principio del Poema, noi siamo presi in un grande movimento di dei e d'uomini, che tutti ' operano ' con quell'unico scopo, concentrando tutte le loro azioni intorno a quell'unico personaggio, l'eroe del Poema, Ulisse. Ed è anche proprio dell'arte del nostro Poeta, come si diceva, avvolgere un nodo e lasciarlo così avvolto a lungo; preparare una situazione, e differirne le conseguenze: e non mi pare si possa negare che cresca d'importanza e di grandiosità Ulisse, il quale, benchè atteso di momento in momento dagli uditori dopo che fu preannunziato nella scena celeste, si nasconde invece ancora così a lungo nella lontananza e nel mistero. Infine, a tacere dell'osservazione già antica, ch'era necessario dar rilievo alla figura di Telemaco, a me pare che, in un poema dove è evidente la ricerca del parallelismo delle azioni, o dei caratteri, stia bene a suo posto il parallelismo d'un primo viaggio marittimo del figlio coi viaggi del padre. Ma lasciamo la pericolosa *Telemachia,* che del resto ci riguarda soltanto per una breve scena, e veniamo davvero a Penelope.

Nulla si può immaginare di più bello e opportuno che il primo apparire di lei, quasi in principio del Poema, quando si mostra, colla faccia coperta d'un leggero velo,

in mezzo a due ancelle, sulla soglia della sala dove banchettavano i Proci, e prega il divino aedo, Femio, d'interrompere il canto del ritorno dei Greci da Troia, perchè troppo doloroso al suo cuore. A lei che apparisce, gli accordi del canto di Femio sembrano risonare intorno, circondandola d'armonia; e, d'altra parte, è ben impressionante il contrasto fra i Proci, da un lato, che banchettano a spese dell'eroe assente e di cui sperano la morte e vogliono anche sposare la moglie; e la moglie stessa, dall'altro, che sorge improvvisa innanzi a loro, ad attestare la sua incrollabile fedeltà e il suo indomabile amore al marito e l'inesauribile dolore in cui si consuma per lui. Quanti effetti ottenuti in un solo tratto; che molteplici risultati con una sola mossa, semplice e chiara!

Poco più tardi, nel quarto canto, dopo la moglie innamorata e fedele, appare la tenera madre, ansiosa dei pericoli a cui s'è esposto Telemaco. Ma qui pure Penelope, al fantasma della dea che le appare durante il sonno, in cui ha trovato un breve sollievo, chiede ansiosamente, appena è rassicurata sulla sorte di Telemaco, se nulla sappia di Ulisse. È il suo pensiero insistente e immutabile: senza più nessuna speranza, ella continua ad attaccarsi disperatamente a un'ultima speranza; e il Poeta, come se l'immagine della desolata donna, cogli occhi pieni di lagrime e aliena da ogni conforto e sollievo, non si dipartisse mai dalla sua fantasia, non trascura nessuna occasione di alludere a così grande dolore, che, come un motivo fondamentale del Poema, ad ogni istante ci sorprende di nuovo l'anima colla sua nota flebile e triste.

Alle angoscie della madre ritorniamo con una breve scena del canto decimosesto, nella quale Penelope si pre-

senta di nuovo ai Proci, per rimproverarli di tendere insidie a Telemaco. L'intenzione del Poeta è forse di rappresentarci l'amore materno di lei in azione; e se la scena sembra un po' fiacca (anche perchè nel suo principio è necessariamente simile ad altre), si deve, io credo, almeno in parte, alla volontà del Poeta, a cui non piaceva, e non poteva piacere, pel concetto che s'era fatto della sua eroina, spingere troppo oltre lo spirito d'iniziativa di lei, o attribuirgli troppo notevoli effetti. Ma la scena è opportuna, anzi necessaria a preparare ciò che seguirà subito dopo: l'inaspettata risoluzione di Penelope di scegliersi un marito fra i Proci. Anzitutto, questa scena è come il punto di transizione fra la Penelope desolata e inattiva della prima parte del Poema, dov'ella non poteva ancora avere una parte sua propria efficace, e la Penelope di volontà energica e ostinata, che conosceremo subito: senza questo abilissimo trapasso, la seconda Penelope ci riuscirebbe troppo nuova e singolare. E poi, la scena dà rilievo al motivo dominante della risoluzione di Penelope: i suoi timori per la vita del figlio. Dopo una così lunga ed eroica resistenza di venti anni, pur adorando sempre il lontano marito o la memoria di lui, e pur detestando tutti i Proci e sentendo che una nuova casa le riuscirebbe triste e odiosa, ella cedeva, perchè la moglie era vinta dalla madre: quell'ultimo fioco lume di speranza nel ritorno di Ulisse, che forse le tremava ancora in fondo al cuore, era vinto dall'insistente balenìo, sempre più pericoloso e vicino, delle minaccie contro la vita di Telemaco.

Coll'episodio, a cui alludiamo, del canto decimottavo, in cui Penelope risolve di scendere fra i Proci a chieder

loro i doni nuziali, la nuova e cioè la vera e compiuta Penelope comincia a mostrarsi. Fin qui ella era la moglie fedele e la madre affettuosa: ma queste non sono che le linee generali d'un carattere: ora alfine compare una vera e caratteristica donna, con chiari tratti individuali, che vedremo via via divenire sempre più spiccati e decisi.

Penelope, mentre sta fra le sue ancelle, ad un tratto ride senza sapere il perchè: ella sente nel cuore un gran desiderio di presentarsi ai Proci. Ma alle ancelle non manifesta tutto il suo pensiero: ella dice loro che vuol scendere per ammonire Telemaco d'essere saggio e prudente, ma in verità ella vuol presentarsi ai Proci, per incitarli a farle l'offerta, secondo il costume, di doni nuziali. Come mai così improvvisa risoluzione? Poichè dal seguito appare ben chiaramente ch'ella ha ormai risoluto di scegliersi fra essi, con maggiore o minore sollecitudine, un nuovo marito. Il Poeta afferma, e molti critici ripetono, che fu un'ispirazione d'Atena. Ma il Poeta dell'*Odissea* è un osservatore ben più profondo e arguto dei critici. Anche oggi è un caso frequente, in special modo fra le donne, piene di fede nella cura continua che hanno di loro le potenze celesti, che una risoluzione improvvisa, di cui non si rendono ben conto, sia attribuita all'ispirazione divina. Non è dunque da maravigliarsi che Penelope attribuisse la propria risoluzione ad Atena, o che gliela attribuisse il Poeta: è da maravigliarsi piuttosto che nella potenza d'Atena, di suscitare sentimenti privi di un intimo motivo psicologico, abbiano tanta fede anche i critici, o che ne abbiano tanto poca nell'arte psicologica del Poeta.

Il vero è che la scena non è soltanto originale e bella, ma è nobilmente realistica. Penelope, dopo le sue lunghe e tormentose incertezze, aveva preso una risoluzione e, nonostante la ripugnanza ch'essa doveva destare nel suo cuore, il solo fatto d'essersi decisa era bastato, come avviene nei caratteri energici, a sollevarle e rasserenarle lo spirito. L'ultima spinta a risolversi le era venuta, come dicemmo, dalle sue ansie di madre; ma la decisione non s'era prodotta in lei in uno de' tanti momenti di attenta e angosciosa ponderazione di tutti i motivi favorevoli e contrarii: come spesso accade, specialmente nei casi difficili, dove al consiglio più ragionevole s'oppongono invincibili ripugnanze del sentimento, la decisione di cui Penelope s'era finora sentita incapace, era ad un tratto germogliata improvvisa nell'animo di lei, era, per così dire, piombata in mezzo ad esso, come un frutto maturo che cade al suolo, senza motivo apparente della sua caduta. In Ulisse sarebbe difficile che la decisione nascesse così: in Penelope, ch'è una donna, la cosa è assai naturale, e il Poeta s'è dimostrato anche qui un osservatore acutissimo. Poichè, dobbiamo aggiungere e, in parte, lo abbiamo già detto, Penelope e Ulisse sono bensì rappresentati da lui come due caratteri affini, tutt'e due forti ed energici; ma pure c'è fra loro una differenza assai grande, che in certo modo proviene dalla differenza del sesso. La forza di resistenza di Ulisse è mirabilmente attiva, quella di Penelope è quasi soltanto passiva. In Ulisse, quindi, la decisione è sempre volontà cosciente: in Penelope può anch'essere quasi incosciente, come se le venisse da una volontà superiore ed esterna; cosicchè si potrebbe anche dire ch'ella talvolta fa pro-

prio a modo di Atena, mentre è di solito Atena che fa a modo di Ulisse.

Il fatto è che ora Penelope s'è decisa. E in questa più equilibrata e soddisfatta condizione di spirito, ella ritorna ad essere interamente lei, e rivela quelle sue doti che finora, nell'abbandono del dolore, rimanevano inerti, le sue doti di donna scaltra e sagace, di massaia previdente e calcolatrice. Anche in questo ella somiglia ad Ulisse: benchè irremovibile nello scopo principale, sa trarre dalle occasioni che si presentano vantaggi secondarii, che possono anche non giovare direttamente a quel principalissimo scopo. Il primo pensiero che ora le viene alla mente e che forma quasi un solo pensiero con la risoluzione medesima, è di costringere abilmente i Proci, contro la loro volontà, quasi ad un risarcimento dei danni arrecati a lei e alla sua casa; e mentre l'idea di cominciare con questa piccola vendetta le attraversa come un lampo lo spirito, Penelope ride.

Ancora una volta noi ci fermiamo ammirati ad osservare quanto varie e complesse siano le ragioni d'ogni singola scena. Penelope si risolve a nuove nozze, e, mentre questo estremo sacrificio di sè stessa è un nobile atto di saggezza e di forza pel quale Ulisse, l'uomo saggio e forte per eccellenza, dovrà maggiormente ammirarla, d'altra parte il nodo dell'azione si stringe e più urgente diviene la necessità della lotta suprema di Ulisse contro i Proci. Penelope chiede ai Proci i doni nuziali, e, mentre su di loro, che volenterosi s'affrettano, aleggia minacciosa la canzonatoria ironia del Poeta, gli uditori intanto già prevedono soddisfatti che tutti quei doni serviranno a compensare Ulisse del rovinoso sperpero de'suoi beni. Final-

mente, Penelope appare in questa scena così bella e attraente, che nel petto dei Proci si accendono più vive le fiamme del desiderio di lei; e mentre il Poeta appaga così anche il nostro desiderio di bellezza e ravviva il nostro interesse per l'eroina, non solo ci induce a dar ragione nel nostro cuore ad Ulisse di aver tanto fatto per lei, ma ci prepara ad assistere con schietto compiacimento all'ultima scena di amorosa tenerezza fra i due sposi, anche per le doti fisiche sempre così degni l'uno dell'altro, e così capaci di godersi ancora intera la loro nuova felicità.

Nella stupenda scena che segue, del colloquio di Penelope con Ulisse, si manifesta con bella ed energica evidenza la fermezza anzi l'ostinatezza della nuova risoluzione di Penelope, risultato di così lunghi anni di dolore, di titubanza, di riflessione. Mentre il sedicente pellegrino si sforza di moltiplicare gli indizii favorevoli d'un prossimo ritorno d'Ulisse, ella rimane diffidente ed incredula. Con amara gioia ella sente parlare di lui e piange così che i suoi occhi sembrano due fonti di lacrime; ma non si smuove. Il suo cuore è aspramente combattuto, ed ella parla delle sue angosciose incertezze; ma ogni volta che una nuova speranza s'affaccia, ella ripete ostinatamente: no, per Ulisse è perduta la via del ritorno. Pensiamo: da venti anni, mentre nella sua forzata e dura vedovanza le difficoltà d'ogni maniera venivano moltiplicandosi e aggravandosi intorno a lei, ella aveva veduto gli annunzii, mille volte ripetuti, le speranze, mille volte rinate, d'un prossimo ritorno del marito riuscir sempre menzognere e vane, e confermarsi invece i suoi sempre più frequenti e vivaci presentimenti di sventura! Ora, alfine, aveva de-

ciso; e se il cuore poteva ancor continuare nel suo doloroso ondeggiamento, la mente era ferma. Non solo: ma tutto, come suole avvenire, aveva preso un nuovo colore: i colori della speranza e dell'illusione erano scomparsi. Se prima un nuovo annunzio, un favorevole indizio poteva destare una fievole eco di speranza nel suo cuore, benchè già divenuto torpido e lento, ora anche quell'ultima eco doveva tacere; anzi, nell'inevitabile confronto col pensiero di quella ch'era ormai la sua irremovibile risoluzione, ciò ch'era prima speranza diveniva ora tormento, diveniva ira e sarcasmo. Non c'era che un solo modo di riconquistare una relativa pace e tranquillità di spirito: disprezzare ogni illusione, e procedere fino in fondo alla via che già s'era tracciata.

Così, appena Ulisse, interpretando il sogno che lei stessa, nell'incerto abbandono del suo cuore, gli ha raccontato, predice l'imminente rovina dei Proci, Penelope, con un'apparente contraddizione, ch'è una maraviglia di verità psicologica, annunzia che il mattino seguente proporrà la prova degli anelli. ' Ospite, i sogni sono inutili e vani. Non posso credere che il mio tormentoso sogno uscisse dalla porta di corno, ond'escono soltanto i sogni veritieri. Oh! esso sarebbe davvero benedetto da me e da mio figlio! ' È l'ultimo grido del cuore. Ma la mente, con rapido intervento, continua ora essa a sua volta, con implacabile volontà: « Altra cosa io voglio dirti e tu fermala bene nella memoria. Qui s'avvicina già l'aurora male augurata, che mi trarrà lontana dalla casa d'Ulisse. Giacchè ora io farò disporre per una gara decisiva le scuri, ch'egli stesso, nella sua casa, soleva piantare in terra, in fila come puntelli di nave, dodici in tutto; e, molto

da lontano collocandosi, egli mandava, attraverso i loro anelli, diritta la freccia. Ai Proci voglio proporre io, ora, cotale prova. Chi più facilmente saprà piegar l'arco colla sua mano e attraverserà colla freccia le scuri, tutte dodici, io insieme con lui me n'andrò, abbandonando questa mia casa di sposa, così bella, così abbondante d'ogni bene, della quale io penso che spesso dovrò ricordarmi anche nei sogni ».

Terribile notte quella che precedeva un tal giorno! Penelope, nella sua mortale angoscia, non può chiudere occhio e invoca disperatamente la morte:

O veneranda Artemide, figlia di Giove, nel petto
un de' tuoi dardi avventami, che mi tolga la vita
qui nell'istante! o almen mi rapisca con sè la procella
nelle vie tenebrose donde varcano le ombre,
e alle foci mi getti del rifluente Oceàno!
. . . . . .
O così mi rapiscan dal mondo gli dei dell'Olimpo,
o mi ferisca Artemide con un suo dardo, che Ulisse
io rivegga almeno scendendo nel regno dei morti,
ma un altr'uomo, non degno di lui, di me non gioisca!

Ebbene, il giorno dopo, Penelope, senza pronunciare parola, senza mostrare nessuna incertezza, s'affretta a disporre per la prova decisiva. Il dolore e l'angoscia s'infrangevano contro la sua risoluzione, come le onde tempestose del mare appiedi d'una bruna roccia isolata, che sovrasta immobile e cupa.

È tempo che noi veniamo ad esporre le due grandi scene finali del Poema, quella della battaglia, che segue subito al vano tentativo dei Proci di piegare l'arco

d'Ulisse, e quella del riconoscimento; ma con maggior minutezza esporremo la seconda che la prima, perchè in essa finisce d'esplicarsi nelle sue individuali particolarità, che abbiamo già intravvedute, il carattere della nostra vera eroina, Penelope.

II.

Fin dal primo canto, Minerva, sotto le spoglie di Mente, aveva lasciato presentire con oscuro accenno a Telemaco e agli uditori la soluzione finale del dramma: « Se ora Ulisse tornando si presentasse sul limitare di questa casa, coll'elmo in capo e collo scudo e con una lancia in ciascuna mano, quale un giorno io lo vidi.... Così si presentasse egli in tale aspetto ai Proci! Tutti avrebbero corta vita e amare nozze ». Il momento è ora giunto. Dopochè, sulla fine del canto ventunesimo, Ulisse, tra la maraviglia e la rabbia dei Proci, è riuscito, egli solo, il lacero e insultato mendico, a tender l'arco e a far passare la sua freccia diritta attraverso tutti i dodici anelli, si rivolge al figliuolo con parole che suonano ai Proci come un insolente sarcasmo: « ora è tempo che s'apparecchi ai Proci anche la cena, alla chiara luce del giorno, e poi vengano per loro il canto e la danza, i belli ornamenti d'un convito ». L'allusione al ' duro prandio ' e soprattutto ' alla terribil cena ' aveva già preparato e scosso gli uditori in fine del canto ventesimo; sicchè lo scherno d'Ulisse doveva riuscir loro ben chiaro e colpirli più fortemente. E appena il padre, che rimane tuttavia seduto, gli accenna cogli occhi, Telemaco si cinge la spada,

brandisce la lancia, e si colloca vicino a lui, risplendendo minaccioso nell' armi.

Piace credere che anche nell' intenzione del Poeta questa fosse la fine della prima parte dell' episodio, ed è secondo il suo fare e secondo la partizione della materia che ci arresti in così grave e drammatico istante. E il nuovo canto s' apre in modo non meno drammatico, mostrandoci senza alcun indugio, con bella rapidità d' azione, Ulisse che, buttati via i cenci che lo coprivano, balza sulla soglia della porta maggiore, unica uscita che mettesse all' esterno, e con una seconda freccia atterra il più forte e il più oltraggioso dei Proci, Antinoo.

Ora Ulisse, l'uom presto ai consigli, si spoglia quei cenci,
e su la soglia è d'un salto, con l'arco e con la faretra
piena di freccie; versa le alate freccie per terra,
che sian pronte ai suoi piedi, e poi dice, volgendosi ai Proci:
'Questa prova, che infausta pareva, è finita pur bene!
Ora ad un altro bersaglio, ove nessun s'è provato,
voglio metter la mira, e colpirlo, se piaccia ad Apollo!'
Disse, e scagliò contro Antinoo la mortifera freccia.
Ei voleva in quel punto recarsi a le labbra una coppa,
d'oro, a due anse, leggiadra, e già la tenea fra le mani,
colma di vino, per bere; nè alcun pensiero di morte
lo turbava. Chi avrebbe pensato che, in mezzo al convito,
un uom solo, tra folla sì grande, un uom, ben che forte,
affrettar gli potesse la negra Parca ed il fato?

Antinoo, trapassato nel collo da parte a parte dalla freccia, cade all' indietro sul suo sedile, e, negli spasimi della morte, stendendo i piedi, butta giù la mensa a cui stava. Si leva un grande tumulto. I Proci, confusi e

sgomenti del terribile fatto inatteso, corrono per la sala, cercando lancie e scudi, benchè persuasi ancora che l'ignoto mendico abbia ucciso involontariamente Antinoo; ma poichè nessuna arma si trova, si rivolgono contro il mendico con insulti e minaccie. Ulisse risponde rivelando il suo vero essere, e le menti dei Proci sono oscurate dal terrore.

È una scena ammirabile, la scena veramente eroica dell'*Odissea*. Quando Ulisse, spogliatosi con rapido gesto dei suoi cenci, balza minaccioso sull'alta soglia, sembra di vedere l'improvviso balzo d'un leone, prima nascosto in mezzo alla macchia; e l'anima trema, attendendo gli effetti del suo furore di strage. Ma se noi ci aspettiamo che dalla sua bocca scoppi un ruggito, che nella profonda commozione del momento terribile e decisivo il suo cuore sia turbato e le labbra non possano formare che parole quasi sconnesse di rabbia e d'insulto, noi ci inganniamo sulla forza dell'anima d'Ulisse. L'eroe, che ha tanto sofferto e durato, è, pur nell'ardore dello sdegno, così presente a sè stesso, che la sentenza di morte ch'egli annunzia ai Proci prende la forma d'un'amara ironia: anzi proprio d'una crudele canzonatura.

Ma neppure il Poeta è benigno per i Proci: egli, non meno di Ulisse, vuol far su di loro le vendette della giustizia oltraggiata. Egli non è soltanto l'autore: in certo modo egli si mescola colla folla de'suoi uditori, e partecipa, sebbene con molta misura, ai fremiti di sdegno che li sollevano contro l'oltracotanza e l'impudenza di quei violenti usurpatori. E il suo sdegno è divenuto arte sapiente. Non soltanto egli ha saputo far entrare in scena Ulisse nel momento che le colpe dei Proci cominciano a passare il

segno, poichè, non più contenti di fare strazio dei beni di Ulisse, meditano anche di mettere a morte il suo figliuolo e gli tendono agguato; ma con quanta cura egli ha narrato e descritto, fin dal principio, le loro scomposte gozzoviglie, e quanto frequenti e quasi monotone ritornano esse sul primo piano della scena, in modo che i nostri occhi ne siano stanchi e l'anima nauseata! Da ultimo, nel canto ventesimo, egli, con lentezza minuziosa e scaltra, ha fatto sfilare ad uno ad uno dinanzi a noi, mentre muovono alla casa regale, Eumeo co' suoi maiali, Melanzio colle sue capre, Filezio colle sue vacche: e tutto è per il pranzo e per l'ingordo ventre dei Proci! I quali, in quel medesimo istante, riprendono a tramare insidie contro Telemaco, e poi, sazii ed ebbri, insultano e colpiscono Ulisse, quasi in un furore di brutalità. Il primo oltraggio gli era venuto dal primo dei Proci, da Antinoo; il secondo dal secondo di essi, Eurimaco: ora, seguendo l'esempio dei capi più illustri, un ignoto, uno della folla più minuta, un Ctesippo, osa tentare a sua volta il suo colpo contro l'eroe. Ma fra poco la vendetta sarà compiuta: Antinoo cade primo, Eurimaco cadrà secondo, e, tra la minuta folla, Ctesippo.

Perchè, alcuno domanda, i Proci corrono intorno sgomenti per la sala, in cerca di scudi e di lancie, mentre hanno le spade e non temono ancora d'un vero nemico? È sempre la logica che, armata di misure di precisione, ma sfornita d'ali, vuol provarsi a misurar la poesia, e non s'avvede che questa spicca il volo libero e audace, lontano da lei, nelle vaste e divine regioni del sogno, che sono anche le regioni della verità che sentiamo ma forse non comprenderemo interamente mai.

Già da tempo aveva cominciato a addensarsi sul capo dei Proci l'ombra di morte. Fin dal primo istante che Ulisse apparisce fra loro, si direbbe che un eccitante vapore di discordia e di rissa offuschi loro le menti; e, insieme colla stridula voce della discordia, par quasi d'udire un funebre lamento di malaugurio, che più acuto riecheggia soprattutto ogni volta che Ulisse è oltraggiato e battuto. Anfinomo, primo, uno dei più ragionevoli dei Proci, alle parole dello sconosciuto Ulisse, di biasimo e di minaccia per così incomportabili eccessi, si sente il cuore turbato da tristi presentimenti: è l'opera del rimorso, che ha più pronta e viva efficacia nei cuori meno corrotti. Ma più tardi, dopo l'oltraggio di Ctesippo, i Proci tutti, sentendo che il riso muore sulle loro labbra, cercano di vincere l'oscuro sgomento che li invade, eccitandosi con risa sgangherate e violente: ma invano, che sui loro occhi spuntavano lagrime involontarie, e su dal fondo del cuore veniva il singulto d'un gemito.

Così nell'animo dei Proci il rimorso, risvegliato quasi a forza dal pungolo della vergogna per i proprii eccessi e della paura per tanti augurii funesti, aveva già tracciato un gran solco; ed ecco un avvenimento senza paragone più misterioso e terribile: la morte di Antinoo! Essi hanno l'improvvisa impressione d'una minaccia che stia sospesa sui loro capi; un inesplicabile pànico li vince: essi corrono confusi e sgomenti per la sala, in cerca di armi di difesa e d'offesa, ma soprattutto forse in cerca d'un riparo contro la paura, che oscura e irragionevole li invade. Poi, dacchè la ricerca è inutile, e la paura ha bisogno di sfogo, lanciano invettive e minaccie contro

Ulisse: vendicatrice ironia delle cose! I morituri minacciano morte!

Eppure, nonostante che sui Proci ami far pesare la sua mano, il Poeta usa dei riguardi ad Antinoo: egli solo cade, senza avere avuto il tempo di temere. Senza dubbio, era necessario anche alla verosimiglianza dell'azione ch'egli cadesse così, affinchè la sproporzione delle forze tra Ulisse, quasi solo, e la folla dei Proci, non apparisse troppo grande, e i Proci, privati ormai del loro più forte eroe e del loro capo, e sgomenti della sua repentina morte, fossero più facilmente domati da Ulisse: e senza dubbio era anche necessario ad appagare i sentimenti di giustizia e di religiosità, dei quali il Poema è tutto informato, che così perisse oscuramente e brutalmente, quasi fulminato dalla giustizia divina, colui che era stato la prima cagione di tutte le opere ree, e che, colla sua continua e violenta oltracotanza, più d'ogni altro aveva mostrato di tenere in non cale uomini e dei. Ma nella vera poesia, dove i fantasmi vivono d'una vita non meno molteplice e piena che gli esseri del mondo reale, un unico fatto può essere la risultanza di cento necessità diverse, poichè esso nasce naturalmente dal vasto e complesso organismo della creazione poetica. Certo, il Poeta doveva risparmiare ad Antinoo la vergogna della paura e del supplichevole lamento, perchè non se ne diminuisse di troppo la sua figura e quindi corresse rischio di rimpicciolirsi anche la figura d'Ulisse. E tanto è vero che il Poeta nella sua sapienza ci ha pensato, che nel canto ventunesimo, dove i Proci, e anche Eurimaco fra loro, tentano vanamente la prova di tendere l'arco, egli non ha voluto che Antinoo si esponesse al cimento: Antinoo si

astiene, coll' intenzione di tentare il domani, dopo aver sacrificato ad Apollo. Non era lecito ch' egli vincesse la prova; ma agli uditori rimaneva così nell' animo un dubbio ch' egli potesse anche vincerla.

Ulisse, quando i Proci cominciano ad inveire contro di lui e a minacciarlo, finalmente si rivela:

Vili, non credevate ch' io rivedrei la mia terra,
salvo, da Troia! Sì mi struggevate la casa,
e giacevate di forza con le donne mie schiave,
e d' un uomo ancor vivo ambivate con frode la moglie:
senza temer degli dei, che seggono in alto nel cielo,
nè degli uomini, che a voi biasmo per sempre daranno.
Ma su voi tutti l' ora di morte alfine sovrasta!

L' eroe finalmente dà libero sfogo al suo sdegno, con così lunga e maravigliosa pertinacia nascosto nel petto. Il ritorno! È l' aspirazione di lui da dieci anni; è la passione che lo tenne fermo contro la bellezza e le divine offerte di Calipso; è la molla segreta di tutte le sue azioni e di tutte le sue energie; è, infine, il pensiero, la parola centrale dell' intiero Poema. Il ritorno, per la patria, e per la casa, e per la moglie, e pel figlio; non per l' uno solo o per l' altro di questi beni preziosi, ma per tutti insieme, perchè tutti insieme formano quel bene inestimabile e quel vincolo infrangibile, al quale è legato il suo cuore. Ma, dopo averli indicati così tutti insieme nelle prime parole, egli può ripensare ad uno ad uno que' suoi beni contesi e minacciati, come tante minori ferite, che gli avevano lacerato il cuore: la casa oltraggiata, la cara moglie conturbata ed offesa. Ma di sè stesso nulla; dell' immenso mare varcato, dei naufragi e degli

affanni sofferti, degli insulti infine patiti nella casa sua stessa, nulla: poichè questi non furono che i mezzi necessarii a raggiungere il fine, e nell'animo suo non ha valore che quell'unico fine, il ritorno.

Appena i Proci sanno d'avere innanzi Ulisse, cade ogni loro baldanza; poichè, non solo conoscono bene l'uomo col quale avranno da fare, e che dura impresa sarebbe anche l'affrontarlo armati di scudo e di lancia, ma nel loro animo si fa strada il pensiero che il suo sdegno è giusto e che sarebbe inescusabile ingiustizia, degna della punizione divina, perdurare ostinatamente nei loro torti verso di lui. Così si capisce bene perchè Eurimaco, senza parer troppo vile, invece di combattere, cerchi dapprima di placarlo, offrendogli ampio risarcimento di tutti i danni arrecatigli.

Ma chi è tenace nell'amore, non è meno tenace nell'odio; e poi, certe offese comportano forse risarcimento? Ulisse guarda bieco Eurimaco, e gli risponde:

S'anco voi mi deste interi i retaggi paterni,
quanto è vostro, e s'altro ancora aggiungeste d'altrui,
no, Eurimaco, non asterrei la man da la strage,
fin che tutto non paghino i Proci il fio di lor colpe.
Ora a voi data è la scelta, o combatter l'uom contra l'uomo,
o fuggire, chi sappia sfuggire al destino e alla morte.
Ma non credo io già che alla morte qui un sol si sottragga!

Eurimaco, dopo questo ruggito finale, comprende che non resta se non vender cara la vita, e si scaglia contro Ulisse; ma sibila dall'arco una freccia e lo atterra.

Il poeta si dà pensiero, non soltanto del verosimile, ma anche della varietà, che ottiene inventando sempre nuovi

particolari, spesso vivacemente realistici. Non si cura, o anzi non gli riesce altrettanto bene che al suo grande collega dell'*Iliade*, di tener sempre avvinta la nostra attenzione alle gesta dell'eroe principale, e di farle così risplendere su quelle de' suoi compagni, ch'egli sembri ai nostri occhi un gigante in mezzo ad uomini di comune statura: se noi confrontiamo i colpi di lancia d'Ulisse con quelli di Telemaco o di Eumeo, la differenza non è grande, e a me sembra anzi da dire proprio che non è abbastanza grande. Egli non compie nessuna azione straordinaria, e potremmo perfino domandarci con qualche meraviglia in che consista la sua superiorità sui Proci, che gli dà la vittoria. Ulisse è più che un uomo per l'animo: come guerriero, dai tempi dell'*Iliade* in poi ha perduto qualche cosa, e la sua forza non oltrepassa più tanto la misura comune; cosicchè la battaglia, che, nel suo inizio mirabilmente grandioso e terribile, ci s'era annunciata come una battaglia di giganti, diventa, nel suo realismo un po' scolorito, un sanguinoso torneo fra uomini valorosi, ma uomini come noi. Nell'*Iliade* il reale s'idealizza fino al sogno, senza perdere i suoi precisi contorni: nell'*Odissea* il sogno prende l'aspetto e le proporzioni della realtà, ma talvolta corre il rischio di rimpicciolirsi, spogliandosi della sua necessaria e seducente aureola di fantastica luce. Certo, la scena della battaglia era fortemente e opportunamente pensata; ma l'esecuzione è alquanto inferiore all'idea, e il Poeta, che pur s'era mostrato uno straordinario pittore degli incomposti tumulti dei Proci, non appare sempre altrettanto felice in questo tragico tumulto di battaglia, dove l'azione deve ridursi quasi soltanto a un esercizio di forze fisiche e

materiali, senza alcuno di quegli sviluppi di carattere ch'egli predilige.

Noi non staremo ad esaminare i numerosi episodii coi quali il Poeta varia il suo racconto, come se temesse che una descrizione di battaglia e di strage riuscisse monotona pe' suoi uditori, o come se la sentisse monotona pel suo proprio gusto. Egli v' inserisce anche un episodio quasi comico, o anzi per quei tempi interamente comico, qual è la punizione inflitta da Eumeo e Filezio a quel traditore di Melanzio, che sorprendono mentre va in cerca, nel piano superiore della casa, di elmi, scudi e lancie per i Proci. Essi lo abbrancano, lo atterrano e, legato mani e piedi, lo sospendono alle travi dell'alto soffitto; poi Eumeo lo schernisce con fiorito linguaggio, come per farne la caricatura, e si vendica in un solo tratto di tutti gli oltraggi sopportati da lui:

Questa notte sì che farai buona guardia, Melanzio,
adagiato in morbido letto, come a te piace,
nè l'Aurora sorgendo sull'aureo trono dal mare,
s'asconderà al tuo sguardo, ne l'ora che tu menar godi
alla casa le capre, che se le mangino i Proci.

Grazie all' asta d' Ulisse che non fallisce mai e a quella di Telemaco e dei due servi, Eumeo e Filezio, e grazie anche ad Atena, che scuote l'egida, tremenda ai mortali, dinanzi ai Proci, la vittoria è compiuta; e i Proci superstiti, vinti dal terrore, fuggono per la sala, inseguiti da Ulisse e dai compagni che ne fanno strage:

Essi fuggian per la sala, come vacche spaurite,
che il rabbioso assillo ronzando e pungendo scompiglia,
nell'estiva stagione, quando s' allungano i giorni.

Ma somiglianti a sparvieri, adunchi d'ugna e di becco,
che, calando dai monti, assalgono i grami uccelletti:
questi, fuggendo le nubi, radon la terra col volo,
ma su lor s'avventano quelli a straziarli, nè schermo
hanno nè fuga: l'uomo guarda la caccia e si gode:
in tal guisa cacciavano anch'essi via per la sala
e atterravano i Proci: pauroso cresceva il lamento,
tra le infrante cervici, e il suolo ondeggiava di sangue.

Dopo queste similitudini così belle – nella seconda l'improvvisa apparizione dell'uomo che guarda, divertendosi, la caccia, è come un raggio di luce che tutto ravviva il paesaggio, quasi che su di esso venisse improvvisamente ad accendersi un raggio di sole – il Poeta, che pure è assai più parco d'immagini che il suo collega dell'*Iliade*, ne ha un'altra bellissima, per descrivere i Proci, dopo la strage, giacenti alla rinfusa. Anche in essa, come nelle due precedenti, è quasi una punta d'ironia.

Tutti li vide Ulisse, riversi nel sangue e nel fango,
folla d'uccisi, e giacean come pesci che i pescatori
trassero al curvo lito fuori dal mar biancicante
nelle grandi reti occhiute: stavano a mucchi,
boccheggiando all'acqua perduta, sopra l'arena,
e del sole i raggi cocenti han lor l'anime tolto.
In tal modo anche i Proci giaceano, l'un sopra l'altro.

Così la vendetta è compiuta: non resta che punire altri meno importanti colpevoli che pur vi sono, Melanzio, le schiave infedeli e dissolute. Ma anche in quest'ultimo e più languido pezzo del canto, possiamo notare un bel tratto, degno dell'anima elevata d'Ulisse. Quando Euriclea, chiamata dall'eroe, si trova innanzi

ai cadaveri dei Proci, sta per gettare un grido di gioia; ma egli la trattiene: « godi – le dice – dentro te stessa, ma non manifestare la tua gioia con segni esterni di giubilo: non è lecito esultare sopra gli uccisi. Costoro non da me furono perduti, ma dalla giustizia degli dei. Infatti essi non rispettavano alcuno degli uomini, nè tristo nè buono che giungesse ospite presso di loro: per questa loro malvagità furono puniti ». Non è sentimento in tutto nuovo, ma qui acquista grande forza e significato pel momento in cui è espresso, dopo la pericolosa e terribile pugna; e la missione stessa d'Ulisse, non di vendicatore dei proprii torti ma di ministro della giustizia divina, appare più nobile e degna. Il concetto, austeramente religioso, che la colpa non sfugge alla vendetta del cielo, aleggia su tutto il Poema e qui riceve, dalla bocca stessa dell'eroe, davanti ai cadaveri dei Proci, l'ultima conferma, dignitosa e serena.

III.

Eravamo giunti al punto più alto del terrore e del raccapriccio; la scena seguente, con bel contrapposto, è tutta di pacificazione e di gioia. Il Poeta, che non aveva forse una gran simpatia per le descrizioni di stragi, si dà ora, quasi con impeto, ad una scena di contrasto di caratteri; e, mentre avrebbe potuto con pochi versi narrare il riconoscimento, lascia che la sua prediletta creatura, Penelope, operi in piena libertà, secondo la logica rigorosa e prepotente della sua intima vita, e crea un capolavoro. È di nuovo quasi una nuova Pe-

nelope; eppure, com'è sempre soltanto lei e tutta lei! La novità non proviene che dalle circostanze mutate: in queste circostanze, che ora si presentano, l'antica Penelope deve operar come opera. Colei che dopo aver pianto e invocato la morte nella notte, il giorno seguente muove rigida e fredda a preparar la prova decisiva, che la darà in braccio a uno degli odiati Proci, è ben quella medesima donna che, più tardi, pur fremendo di gioia e d'amore per la speranza che l'uomo che ha innanzi sia veramente Ulisse, verrà preparando rigida e fredda la prova decisiva per aver piena sicurezza di lui.

Ma una forza d'animo così straordinaria è ben difficile che non passi da una parte o da un'altra la misura, giungendo a manifestazioni ed azioni eccessive; le quali, secondo le circostanze, possono produrre o il terrore o il riso, possono dar origine tanto ad una tragedia quanto ad una commedia. Nel nostro Poema la possibilità di contrasti tragici è esaurita: è lecito soltanto attendersi ancora qualche contrasto leggermente comico. E non ci stupiremo se in un poema, dove i tratti comici abbondano, e dove l'eroe medesimo è così schiettamente uomo e quindi talvolta, benchè con dignità e con misura, comico anch'esso, osserveremo appunto che l'eroina, oltrepassando alquanto i limiti della costanza e della prudenza, s'avvicina, con la sua volontà ostinata, a quello speciale eccesso che si chiama cocciutaggine, e potrebbe fornire opportuna materia ad una commedia. Seppure la scena stessa dell'*Odissea* non è già proprio da sè una commedia.

La nutrice Euriclea, tutta felice della notizia che porta, sale alla stanza superiore, dove si stava addormentata

in profondo sonno Penelope, e la sveglia bruscamente, gridandole:

Svegliati, su, Penelope, figlia mia, che tu veda
coi tuoi occhi quel ch'era il sospiro di tutti i tuoi giorni!
È venuto Ulisse, egli è in casa, pur dopo tanto!
e i tracotanti Proci ha ucciso, che la sua casa
distruggeano e mangiavansi i beni e oltraggiavano il figlio.

Io credo che ben pochi, poeti epici o drammatici, si tratterrebbero dal far gettare un grido a Penelope. Sia pure che potesse poi sopravvenire la riflessione, a farle giudicare poco verosimile la notizia d'Euriclea; ma in quel primo momento ella deve ricevere una rude scossa e, benchè a letto, sentirsi tremar le ginocchia, come avviene spesso, in occasioni meno gravi di questa, agli eroi maschi di Omero. Che fa invece Penelope? Risponde fredda, almeno in apparenza, e stizzosa alla vecchia: Disgraziata, t'ha dato di volta il cervello!

Balia, gli dei t'han fatto impazzire, che possono bene
rendere stolto pur colui che fu sempre assai saggio
e chi fu stolto condurre nella via di saggezza.
Essi t'han guasto il cervello, che avesti sano finora!
Come ti prendi gioco di me, che ho tal doglia nel cuore,
cose narrando insensate, e da un sonno mi desti
così dolce, che mi legava le pàlpebre chiuse?
Io mai non ebbi sonno sì dolce, dal giorno che Ulisse
fece vela per Troia, che maledetto sia il nome!
Or suvvia, discendi, e fra le donne ritorna.
Ma se alcun'altra mai delle donne, che ho in casa,
fosse venuta con coteste tue ciancie a svegliarmi,
ben in fretta l'avrei con mal modo fatta tornare
al suo posto. Ora almeno, giovi a te l'esser vecchia.

La scena ci rappresenta, colla solita realistica vivezza, le bizze d'una grande signora dei tempi omerici, risvegliata in mal punto dalla sua cameriera. Ma, se osserviamo bene, l'apparente superficialità del sentimento di Penelope si tramuta ai nostri occhi ammirati in una ansiosa e fremente intensità di dolore. Tu sei pazza! ella dice alla balia; eppure insiste tanto in questo motivo, e le sue parole sono così vivaci, che indoviniamo lo sforzo ch'ella fa per conservarsi tranquilla e per opporre all'improvvisa e luminosa speranza, che vuol insinuarsi nel suo cuore, una sfiducia imperturbabile.

Ella si duole del suo dolce sonno interrotto. Triste svegliarsi dal sonno, quando il giorno porta dolore! Penelope dormendo dimenticava e gli affanni passati e i nuovi forse più gravi affanni, ch'ella credeva dovesse prepararle il giorno venturo. Ma più triste è forse ancora svegliarsi per un annunzio di gioia, che, come la mente già prevede, riuscirà vano e menzognero! Quanto a lungo ancora l'immobile risoluzione di lei avrebbe dunque dovuto resistere, con angoscioso sforzo, all'assalto della crudele speranza? Così pare che pensi Penelope, e la situazione drammatica è simile a quella, che vedemmo, degli ultimi momenti del suo colloquio con Ulisse; senonchè ora ella ha almeno su chi riversare una parte del suo dolore, che si trasforma in collera, la povera vecchia Euriclea! D'altra parte le parole di questa sono così determinate e precise, che l'anima di Penelope non può a meno di vacillare e tremare.

Naturalmente, Euriclea, stupefatta di un tal contegno, insiste con maggiore vivacità e con nuovi particolari: ' Ma no, io non mi prendo giuoco di te: Ulisse è proprio

giunto, egli è quel forestiero che finora fu svillaneggiato da tutti. Anche Telemaco era a parte del segreto, ma tacque per prudenza, perchè il padre potesse far vendetta dei Proci '. E allora Penelope balza dal letto, colle lagrime che le grondano giù dagli occhi, e dice quasi supplichevole alla vecchia, abbracciandola: ' Deh! non volermi ingannare! Ma come egli avrebbe potuto da solo far vendetta dei Proci, ch'erano una folla? '

Si crederebbe che Penelope sia vinta e persuasa. Quel pensiero, che il suo vigile buon senso le detta, della inverosimiglianza d'una tale impresa, che un uomo solo potesse trionfare di tanti, dovrebbe dissiparsi ben presto, come una leggera nebbia ai raggi del sole, di contro alle recise affermazioni di fatto di Euriclea. Ma il Poeta conosce meglio di noi la sua eroina. Egli sa ch'è una donna energica e calcolata; forse un po' fredda, anche, o tale almeno da non cedere mai ad un impeto inconsiderato del sentimento. Certo era tale anche da giovane, e non sarebbe da maravigliarsi se ad Ulisse fosse piaciuta specialmente per questo; ma, ripetiamolo, coteste sue qualità, la prudenza diffidente, la fredda ritrosia, avevano ben dovuto rinvigorirsi, così da diventar perfino eccessive, nei duri e affannosi venti anni di quella sua vedovanza. Il grido di gioia o di commozione, che Penelope non aveva gettato nel primo istante, le era sfuggito ora finalmente, poichè non poteva essere che la natura non avesse un suo sfogo; ma nel tempo stesso il pensiero del buon senso sfiduciato s'insinua in lei, e subito la sua calma e forte riflessione ci lavora intorno, e l'ostinazione, propria di molte donne, che difficilmente nel loro vivo amor proprio si rassegnano ad aver torto, l'osti-

nazione propria specialmente delle donne come Penelope, farà il resto. Ella dice fra sè stessa: non può essere, e ripeterà per un pezzo: non può essere.

Euriclea risponde alle domande di Penelope. ' Io non so come Ulisse abbia fatto, io non vidi; ma dalla nostra stanza, dove ci avevano chiuse, noi donne sentivamo il lamento dei trafitti, con cuore tremante (si sa che Penelope invece, come le accade così spesso nell'*Odissea*, s'era addormentata); finchè venne a cercarmi Telemaco, che mi condusse nel salone degli uomini, ed ivi trovai Ulisse, brutto di polvere e di sangue, in mezzo ai cadaveri dei Proci. Suvvia dunque, vieni con me, e schiudi il cuore alla gioia: egli è in casa, al suo focolare; la vendetta è fatta; il lungo tuo desiderio, che ti struggeva, è compiuto '.

Ma Penelope ha già fatto le sue riflessioni. Ella non può rifiutarsi di prestar fede alle parole della nutrice; eppure, di contro alla realtà del fatto, insorge, avvalorata dalla sua ormai insanabile diffidenza, e anche, perchè no? dalla sua grande fiducia nella propria ragione, l'energica affermazione del suo spirito pratico e prudente, che il fatto non può essere; non può, almeno, essere in quel modo che la nutrice racconta. Ella trova un singolare ma pur semplice espediente per conciliare la contraddizione: l'uccisore dei Proci dev'essere stato un dio, ch'era stanco della loro malvagità. Così s'accontenta anche il suo sentimento religioso, d'una necessaria giustizia. « Non dir finora parole di trionfo, non gongolare così, cara nutrice. Tu sai se Ulisse giungerebbe gradito nelle sue case a tutti, e specialmente a me e al figliuolo che generammo. Ma le cose non stanno come tu le racconti. Gli oltraco-

tanti Proci furono uccisi da un dio, che volle vendicare la loro oltraggiosa superbia e le loro opere malvagie ». E insiste nel suo pensiero, con la sua tranquilla ma invincibile caparbietà, dando le ragioni di esso, per dimostrarne la verosimiglianza: « Infatti essi non rispettavano alcuno degli uomini nè tristo nè buono, che giungesse ospite presso di loro: per queste colpe furono puniti ».

Vi ricordate di queste parole? Sono le medesime che Ulisse avea detto ad Euriclea, ammonendola di non esultare sopra gli uccisi; e forse la ripetizione ha qui un'importanza che non si potrebbe attribuirle altrove. Tanto là quanto qui, pel marito come per la moglie, la colpa maggiore dei Proci fu la loro ingiuriosa tracotanza e il disprezzo dei doveri dell'ospitalità; e quella Penelope, che talvolta potrebbe chiamarsi un Ulisse in gonnella, va così d'accordo, inconsciamente, col caro marito, da diventar quasi l'eco della sua voce. Ella, infine, conchiude: « Ma Ulisse, no, Ulisse ha perduto ben lontano di qui la via del ritorno all'Acaia; egli stesso è perduto ». Era da aspettarsi anche questo, ch'ella ripetesse il suo, se si può dire, prediletto motivo!

La vecchia si stizzisce, e con ragione. « Ma che parole t'escono dalla bocca? Ha perduto il ritorno, un uomo che è qui in casa, seduto al suo focolare? » E aggiunge una parola, che mostra come conoscesse bene la sua Penelope: « ma già tu hai sempre avuto un cuore incredulo ». E allora, perchè creda, le racconta che il giorno in cui aveva lavato i piedi all'ospite, l'aveva subito riconosciuto per Ulisse alla cicatrice, che gli aveva lasciato la zanna d'un cinghiale. Non c'è peggior sordo di chi non vuole intendere. Penelope, quasi sopra pen-

siero, risponde, non senza un po' di canzonatura: « Cara nutrice, è difficile che tu penetri nei consigli degli dei immortali, benchè tu abbia molta esperienza ». Ossia: perchè non potrebb' essere, – ella riflette dentro di sè – che un dio abbia preso le sembianze d' Ulisse, con tutti i suoi connotati (diciamo così) e anche la cicatrice? « Ma andiamo pure, – aggiunge – andiamo da mio figlio, a vedere i Proci uccisi e colui che li uccise ».

Così detto, scendea da la stanza. E in tumulto il suo cuore
agitava, se il caro marito interrogasse da lungi,
o accostarsi e coprirgli di baci la testa e le mani.
Ma non appena entrata e la soglia di pietra varcata,
tosto sedette, a Ulisse di contro, in fondo a la sala,
al chiarore del fuoco; e Ulisse a l' alta colonna
fermo stette, in terra guardando, e attendendo se nulla
gli dicesse la moglie, che lo vedea co' suoi occhi.
Ella pur tacita stava e uno stupor la ingombrava,
e or lo venia riguardando cogli occhi fissi nel volto,
or non credea riconoscerlo, con quei laceri cenci.

Non c' è bisogno d' aggiungere parola a questa mirabile descrizione. Sono di fronte: da una parte e dall' altra, uguale amore e uguale tenacia: Ulisse non alza nemmeno lo sguardo, perchè tutto deve ora venire, senz' altro impulso ed aiuto, dal cuore e dalla volontà di sua moglie; ella, benchè la sua natura di donna e l' amore da tanto tempo contenuto vogliano farsi strada, pur non cede ancora, e anzichè agli impulsi del sentimento, ubbidisce ancora al freno, in lei sempre il più forte, della sua volontà; e siede lontana da Ulisse, ma all' ostinato silenzio contraddice alquanto il commosso linguaggio degli occhi.

Telemaco non regge più: egli pel primo rompe il ghiaccio, rimproverando acerbamente la madre. La scenetta familiare è così compiuta. « Madre, cattiva madre! – grida il figliuolo, – anima insensibile! Perchè così stai lontana dal padre, e non ti avvicini a lui, a parlargli, a interrogarlo? Certo nessun'altra donna resterebbe così, con cuore ostinato, lontana da suo marito; da un marito che fosse tornato a lei, in patria, afflitto da innumerevoli patimenti, dopo vent'anni! Ma tu hai sempre il cuore più duro d'una pietra ». Telemaco, pur esprimendosi coll'esagerazione dell'affetto, mostra d'aver capito assai bene anche lui il carattere di sua madre.

Ma ella, penserete, si sarà scossa ormai, almeno dopo le parole del figlio? Quella commozione che la vinceva già, non riuscirà ora alla fine a impadronirsi di tutta l'anima sua? Non è veramente così. Ella risponde al figliuolo che il suo cuore è intorpidito dallo stupore, e che non le riesce quasi di pronunciare una parola nè di fare una domanda nè di guardare in faccia quell'uomo. Ma, continua con un ragionamento freddo e preciso: Se però egli è veramente Ulisse, sarà facile assicurarsene meglio di così; poichè vi sono cose che sappiamo soltanto noi due.

Ulisse, che è davvero di una pazienza e di una moderazione esemplare, consiglia al figliuolo di lasciare in pace la madre e di darle il tempo di riflettere. Intanto essi penseranno ad altre necessità urgenti. Poi fa un bagno, veste abiti quali a lui si convengono e, tutto trasformato e quasi fiorente d'una novella giovinezza, si ripresenta alla moglie e le dice: « Donna singolare, a te sola fra le deboli donne indurirono il cuore gli dei

che tengono le case dell'Olimpo ». ' Quale altra avrebbe accolto in tal modo suo marito, che ritorna dopo venti anni? Ma suvvia, nutrice, stendimi un letto, che ci dormirò anche da solo, poichè il cuore di costei è di ferro '.

E Penelope, ribattendo tranquillamente le sue parole: « Uomo singolare! » Quasi a dirgli che, se a lui pareva strana la sua resistenza, a lei pareva stranissima la sua pretesa che una donna onesta credesse così al primo venuto senza prove infallibili. Ma chi sa che il Poeta non abbia voluto nascondere in questo vicendevole scambio d'un medesimo ironico rimprovero, una nuova allusione alla somiglianza del carattere e del contegno dei due coniugi? E, del resto, se anche il Poeta non ha pensato all'allusione, assai più importa che la somiglianza, e anzi quella speciale somiglianza a cui vogliamo accennare, riesce chiara da tutta la scena. Ulisse che cosa aveva fatto al suo giungere in Itaca? Forse era corso senza indugio a vedere la moglie ed il figlio? Sentiamo che cosa dice Atena a lui stesso nel canto decimoterzo: « La tua ragione è sempre quella... Un altro uomo, tornando dopo così lungo errore, sarebbe corso ansiosamente in casa a vedere il figlio e la moglie; e tu invece nôn vuoi nemmeno sapere o chiedere, innanzichè della moglie abbia avuto da te stesso certezza ». In verità, se Ulisse era così paziente e indulgente con lei, aveva le sue buone ragioni.

Ma ormai siamo alle ultime resistenze di Penelope. Ella ha riveduto Ulisse, libero dal suo travestimento di mendico, e in tutto simile al ritratto che ne portava scolpito nel cuore; in tutto simile o quasi, poichè eran passati venti anni! Ella ormai deve confessare a sè stessa

che quell'uomo ha con Ulisse una maravigliosa rassomiglianza; ma pur qualche cosa avevano in lui mutato quei lunghi venti anni, ma pur un inganno rimaneva sempre come cosa possibile, ed ella non voleva fidarsi d'un giudizio forse erroneo degli occhi, d'un impulso forse irriflessivo del cuore: ella voleva prove sicure, irrefutabili, sto quasi per dire documenti. E con un terribile impero su sè stessa, sopprimendo anche il più lieve indizio esterno di commozione, ella, nella sua calma e imperterrita saggezza, ha già pensato di tendere a quell'uomo un tranello, nel quale dovrà infallibilmente cadere, se non è il vero Ulisse.

« Uomo singolare! – ella dunque risponde. – Non è ch'io sia superba di me stessa, nè che senta alcun disprezzo per te, nè che sia vinta dallo stupore ». Ella respinge da sè l'accusa di sentimenti appassionati o non ragionevoli: ella crede e sente di essere soltanto saggia. E continua: « Ma mi ricordo troppo bene quale tu eri, quando partisti per Troia sulla nave dai lunghi remi! » Quale tu eri! Dunque una mezza confessione che lo riconosce per Ulisse; ma però, par che gli voglia dire, capirai bene che dopo venti anni non sei più in tutto quello d'una volta, e che anche ora potrei aver ragione di conservar qualche dubbio! Il bello è che questa mezza confessione è essa stessa un tranello. Poichè Penelope, ora, finge di cedere almeno per metà: Sta bene, tu sarai Ulisse; tu dormirai nel letto maritale; ma però fuori della stanza. « Orsù, Euriclea, preparagli il solido letto, fuori però della camera maritale, ch'egli costruì di sua mano. Trascinategli quivi il suo letto e metteteci sopra coltri e guanciali ».

Ma Ulisse risponde crucciato: ' Moglie mia, tu hai detto una parola che m'addolora. Chi dunque potrebbe trasportare il mio letto in altro luogo? Sarebbe cosa difficile anche per l'uomo più abile. Solo a un dio potrebbe agevòlmente riuscire tale impresa, ma tra i mortali a nessuno, anche se fosse nel fiore dell'età e delle forze '. E racconta lungamente che strano letto si fosse: quel segreto del letto nuziale, ch'era noto soltanto a lui e a Penelope. La camera era stata costruita e murata da Ulisse medesimo intorno a un grande albero d'ulivo, e questo egli aveva poi tagliato a una certa altezza dal suolo, tanto però che il tronco rimasto sporgesse ancora sul pavimento della camera e formasse il piano stesso del letto. Si capisce che un letto come questo non si poteva smuovere per trascinarlo fuori della camera maritale!

È l'ultima prova e decisiva: Penelope è vinta. « Le si sciolgono le ginocchia, e il cuore le manca, riconoscendo il loro segreto, tutto rivelato esattamente da Ulisse. Poi corse diritta a lui, cosparsa la faccia di lacrime, e gli gettò le braccia intorno al collo, e gli baciò il volto, dicendo: — Ulisse, non essere in collera con me, tu che sei sempre stato in tutte le cose il più saggio degli uomini! Gli dei stessi ci diedero per compagno il dolore, quando a loro spiacque che rimanessimo l'uno accanto all'altra, godendo della giovinezza e giungendo insieme alla soglia della vecchiaia. Ma ora tu non serbarmi rancore e non punirmi, se subito, appena ti vidi, non t'accolsi così. Poichè il cuore mi s'agghiacciava ogni volta nel petto, pensando che alcun uomo venisse a ingannarmi con le sue parole; chè molti uomini me-

ditano opere malvagie ». Ma ora che tu m'hai dato l'ultima prova che attendevo, il segreto del nostro letto nuziale, « ecco, tu pieghi il mio cuore, per quanto sia insensibile ». È un'allusione discreta ai rimproveri di Telemaco; e certo ella non poteva più nobilmente rispondere.

Disse, e in lui s'accese più viva la brama del pianto,
e piangeva tenendosi in braccio la moglie sua cara.
Come grata apparisce la terra a chi naufrago nuota,
che la robusta nave nell'alto mare Nettuno
ruppegli, oppressa dal vento e dal peso dell'onde:
pochi scamparono a forza di nuoto dal mar spumeggiante
alla sponda, e han le membra tutte incrostate di sale,
ma felici ascendon la terra sfuggendo al periglio:
tale gioia ella avea del marito, guardandolo fiso,
nè dal collo di lui non scioglieva le candide braccia.

Con questa tenera scena d'amore, non meno profondo che sereno, noi consideriamo finito il Poema. Anche l'aggiungervi solo quei cinquanta versi che seguono, dove Ulisse recita a Penelope un pezzo dell'undecimo canto, la predizione di Tiresia, con una fretta che non dovremmo aspettarci da lui, e in un momento che non è il più opportuno, mi sembra noccia all'effetto e produca un senso di spiacevole sorpresa e di stanchezza. E dico questo, benchè mi paiano veramente belle le ultime .parole di Ulisse, che, simile a Faust, ha quasi una visione degli anni estremi della sua tranquilla vecchiaia, quando « intorno a lui staranno felici i suoi popoli ».

Ma la stupenda immagine, che avete udito, dei naufraghi usciti salvi dal mare alla terra, riassume in modo

compiuto e altamente poetico il concetto generale e l'impressione finale del Poema. Ulisse e Penelope erano i due naufraghi giunti alla riva, fuori d'ogni loro speranza, e che s'allietano della presente felicità, dimenticando i pericoli e gli affanni passati. Or non siamo stati o forse non saremo noi, in qualche ora della nostra vita, simili a tali naufraghi, usciti col cuore e coll'anima tremante fuori dal mare in tempesta? E l'antico Poeta colla sua voce armoniosa ci susurra che il passato è passato, e che le anime più degne trovano nella coscienza d'aver adempito al loro dovere la forza di attendere ancora, dopo i mali sofferti, all'opera della vita, ritornando a nuove speranze e congiungendo con la gioia, comune a tutti gli uomini, delle rinascenti speranze la più rara e malinconica ma delicata e profonda felicità dei ricordi.

L'"Odissea" nella poesia medievale.

Poco meno che ottant'anni fa, un letterato francese, il cui nome è noto e caro agli italiani forse anche più che ai francesi, Claudio Fauriel, osservava con maraviglia, nel primo volume della sua *Histoire de la poésie provençale* (1), che in un certo *Liber Miraculorum Sanctae Fidis* (2), scritto sul cominciare del secolo XI in Francia da un certo Bernardo d'Angers, si trovavano traccie non dubbie della conoscenza dell'*Odissea*. Il protagonista di uno dei miracoli, narrati dal fervido e facondo Bernardo, faceva naufragio e si salvava sopra una tavola, suppergiù come Ulisse all'isola dei Feaci; era costretto più tardi a bere una pozione incantata, perturbatrice della memoria, come era stato in pericolo di bere Ulisse dalle mani di

(1) Parigi, 1846; p. 435 sgg.

(2) Il *Liber Miraculorum* ecc. si trova, pubblicato dal MIGNE, nella nota « Patrologia latina », CXLI, Parigi, 1853; dal bollandista P. GHESQUIER, negli « Acta Sanctorum », ott., tomo III, pp. 300 sgg., e finalmente in una migliore e più comoda edizione, che noi adoperiamo, dall'abate A. BOUILLET, Parigi, 1897 (« Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire »). Nell'*Incipit* si legge che il *Liber* è « editus a Bernardo scolastico, Andecavine scole magistro ».

Circe; ritornato in patria, s'era dapprima nascosto presso un umile servo, come quegli presso Eumeo, poi era stato riconosciuto nel bagno a certi connotati da un'ancella, come l'eroe greco da Euriclea. Il Fauriel domandava: « Come conobbe il nostro autore il poema omerico? Che si sappia, l'*Odissea* non fu mai tradotta in latino » (suppongo che volesse dire che se anche qualche traduzione ci fu, quella per esempio di Andronico, non poteva entrare nel conto). E conchiudeva che le imitazioni del *Liber Miraculorum* erano probabilmente da considerarsi come reminiscenze tradizionali, che – senza voler risalire fino al tempo « in cui i rapsodi massalioti recitavano i poemi omerici nelle città greche del mezzogiorno della Gallia » – potremmo attribuire « al tempo meno antico, in cui l'*Iliade* e l'*Odissea* servivano all'insegnamento nelle scuole di greco; scuole che nella Gallia meridionale perdurarono fino al cadere del quarto secolo o anche del quinto ».

Dall'anno in cui Fauriel pubblicò la sua *Storia della poesia provenzale* molte cose sono cambiate, anche nella storia letteraria, e sull'efficacia e la persistenza della tradizione orale è lecito ormai avere opinioni assai diverse da quelle che piacevano a lui ed a' suoi contemporanei; ma che il racconto del *Liber Miraculorum* dia motivo di sospettare che il secolo undecimo e in genere il medioevo conoscesse qualche traduzione o riduzione abbastanza estesa dell'*Odissea*, rimase opinione comune, che tuttora si accoglie, sotto gli auspici del nome del Fauriel, nei manuali come nelle trattazioni erudite. Di recente poi, un professore tedesco, Franz Settegast, dell'università di Lipsia, s'è dato ad una paziente e pertinace ricerca delle traccie lasciate dal lungo errore di

Ulisse nei poemi o romanzi medievali, specialmente di lingua d'oïl; e ve le ha scoperte o ha creduto di scoprirle in buon numero, almeno in numero più che sufficiente, secondo lui, a dare una base larga e sicura alla vecchia intuizione del geniale dotto francese (1).

Per non aver l'aria di tener sospesa con un lontano miraggio la curiosità de' miei lettori, che rimarrebbero da ultimo alquanto delusi, dico subito che mi pare che il professor Settegast abbia messo troppa buona volontà nello scoprire le orme di Ulisse e degli altri personaggi delle sue avventure, pretendendo di solito di discernerle anche in mezzo a un tale calpestio d'orme consimili o diverse, che perfino un pellirosse vi avrebbe perso la bussola. È vero che ad avvalorare le sue complicate e laboriose induzioni egli si fa forte anche di una prova diretta, in cui ripone molta fiducia; ma disgraziatamente gli è accaduto, come accade spesso a chi è dominato da un imperioso sentimento, che gli occhi, pur buoni ed acuti, non vedono quello che è ma quello che amano vedere. Questa sua prova diretta è una svista bizzarra. Essa consiste nel fatto che Giovanni Salisbury nel suo *Policraticus*, per nominare Ulisse con un'elegante circonlocu-

---

(1) *Die Odyssee oder die Sage vom heimkehrenden Gatten als Quelle mittelalterlicher Dichtung*: nella « Zeitschrift für romanische Philologie », XXXIX, 1918, a pp. 267-329. È un'aggiunta a questo studio l'articoletto di E. HOEPFFNER, *Die 'Folie Tristan' u. die 'Odyssee'*, ib., XL, 1919, a pp. 232-235. — UN altro lavoro precedente, pubblicato a parte, del SETTEGAST medesimo, riguarda pure, benchè solo in parte direttamente, il nostro argomento: *Das Polyphemmärchen in altfranzösischen Gedichten: eine folkloristisch-literargeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1917; 8°, pp. 167.

zione si serve del terzo verso dell'*Odissea,* tradotto in un esametro latino. Dunque.... Ma l'esametro è questo: « Qui mores hominum multorum vidit et urbes »!

Ben più reali sarebbero invece le attestazioni dirette del contrario, cioè della non esistenza di un'*Odissea* latina: attestazioni recise di dotti come Ugo di Trimberg, che nel suo *Registrum multorum auctorum* (c. 1280) afferma che Omero « apud Graecos remanens nondum est translatus »; o come Dante, che nell'impossibilità di tradurre la poesia addita (*Conv.*, I, 7) la ragione teorica del fatto « che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro ». Ma noi non daremo il cattivo esempio di attribuire a prove negative un valore decisivo che di rado possono avere.

❦

Si sa che le nostre nazioni occidentali furono nel medioevo quasi ignare del greco, e perciò non ebbero modo di conoscere direttamente Omero; e tutti sanno pure che per la rozzezza della loro cultura e per le abitudini mentali che ne derivavano, esse non erano in grado di sentire umiliazione o rincrescimento per questa loro ignoranza. Possedevano – oltre ai noti passi di poeti classici, cioè, specialmente, per limitarci all'*Odissea*, l'episodio virgiliano di Achemenide (*Aen.*, III), intorno a Polifemo, e quello ovidiano di Macareo (*Metam.*, XIV), intorno e a Polifemo e anche ai Lestrigoni e a Circe – un vero e proprio compendio dell'*Iliade*, in circa 1070 esametri, la cosiddetta *Ilias latina* o *Pindarus thebanus*, di un Italicus; e possedevano pure, ma erano o poco o punto diffuse, le

Periochae Homeri Iliadis et Odyssiae attribuite ad Ausonio, breve sunto in prosa dei due poemi, canto per canto.

Sono operette che certo dovevano servire alla scuola; e il medesimo scopo si era proposto senza dubbio Igino, nel buon tempo della letteratura romana, compilando il suo noto libretto intitolato *Fabulae*, ossia narrazioni e genealogie poetiche e mitologiche. In esso non sono pochi i raccontini omerici, ma due, i nn. CXXV e CXXVI, *Odyssea* e *Ulixis cognitio*, possono valere come un altro sunto del poema di Ulisse, brevissimo ma fedele sunto, che conserva talvolta anche particolari omessi nelle *Periochae*. Benchè, a leggere il Settegast, si dovrebbe concludere che le due ' Favole ' di Igino non furono nemmeno degnate di uno sguardo dai poeti medievali, il libretto non solo era, nel suo insieme, adatto a piacere ad un'età come quella, avida di siffatte compilazioni riassuntive, piccoli tesori di cognizioni peregrine da sfruttare con poca fatica, ma si sa che fu veramente adoperato e tenuto in onore.

Ma il medioevo aveva a sua disposizione anche di meglio. Gli erano pervenute due piccole opere in prosa latina di un greco e di un troiano, Ditti cretese e Darete frigio, che si vantavano testimonii oculari, presso i due popoli o i due eserciti nemici, di tutta la lunga guerra di cui Omero, vissuto assai più tardi, aveva narrato solo una parte e per sentita dire; che affermavano dunque di rispettare assai meglio di lui la verità storica, e ostentavano la loro serietà dando il bando all'elemento soprannaturale. Darete soprattutto doveva attirar l'attenzione proprio per quel suo carattere che lo rende così poco attraente per noi, per quel suo aspetto voluto di cronaca

secca e nuda, quasi di catalogo di fatti, di nomi e di numeri, che gli dà apparenza di chiarezza e di precisione ma lo esclude dall'arte. In questi due singolari storici (come il più antico degli storici pagani era stato rammentato Darete da uno degli oracoli del medioevo, Isidoro di Siviglia) i dotti di quell'età, e specialmente i semidotti, i poeti, appena cominciarono a venir fuori di nuovo, credettero dunque di possedere una più compiuta *Iliade*, purgata da molti errori di fatto, e grazie al sesto e ultimo libro dell'opera di Ditti, anche un compendio, storicamente sicuro, del contenuto dell'*Odissea*.

Nulla è più difficile, anche oggi, per una persona incolta (e troppi sono gli incolti, sotto questo rispetto), che rendersi ragione del carattere disinteressato del sentimento estetico, pur quando essa non è del tutto incapace di avvertirne nel proprio spirito gli effetti; e la grandezza poetica si confonde ancora popolarmente con la vastità o l'astruseria della dottrina. Nel medioevo non vi erano, in questo senso, che persone incolte; la poesia era, non diciamo gustata, ma apprezzata quasi soltanto come contenuto. Perciò i Francesi, che primi fra i popoli romanzi ritornarono alla creazione poetica, piuttosto che all'*Ilias* di Italico si rivolsero per ispirazione a quelle che si vantavano veridiche storie; e Benoit de Sainte-Maure che soprattutto dal magro e uggioso libretto di Darete trasse, sul principio della seconda metà del secolo dodicesimo, i più che 30.000 versi del suo *Roman de Troie*, riconosce bensì che Omero fu « clers merveillos E sages e escïentos » (1), ma gli rim-

(1) Cioè: chierico, ossia letterato, di gran scienza.

provera che « ne dist pas ses livres veir ». Invece *Daires*, o Darete, oltre ad esser lui pure, press' a poco dunque come Omero, « clers merveillos E des set arz escïentos », aveva veduto co' proprii occhi, scriveva la notte ciò che vedeva il giorno e seppe mantenersi imparziale, benchè troiano, anche rispetto ai Greci, ai nemici (1).

Certamente il fatto che al tempo di Benoit la nuova poesia non solo è cominciata, ma già va cercando dovunque liberamente il suo bene, attesta da sè che un nuovo sentimento dell' arte domina già quegli spiriti, benchè la povertà della cultura, la mancanza di senso storico e le false teorie artistiche tradizionali li trattengano nella vecchia cerchia di quelle bizzarrie o quasi puerilità. Poco più di un secolo dopo potremo leggere nel *Roman de la Rose* (vv. 6470 sg.), che pur vive ancora in gran parte di quella vita, a proposito di un poeta, di Orazio, un verso che par già la voce di nuovi tempi:

Oraces
Qui tant ot de sens et de graces;

e in Italia, Dante, primo dopo tanti secoli, mostrerà di comprendere e di amare un poeta in quanto poeta, con la sua stupenda apoteosi di Virgilio. Ma bisogna scendere fino al Boccaccio e al Petrarca per sentir fremere in qual-

---

(1) Potrebb' essere, del resto, che Benoit non conoscesse l'*Ilias latina*, ma questo vorrebbe dir poco. Essa fu adoperata per qualche particolare dall' autore del *Roman de Thèbes*, di poco anteriore (cfr. E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois au moyen âge*, Parigi, 1913, pp. 66 sgg.). Per un volgarizzatore di Ovidio che tenta una qualche difesa di Omero, o dell'*Ilias* medesima, contro Darete, si veda Constans, *Roman de Troie*, VI, 262 sg.

che anima d'artista la brama, ancora incerta bensì, ma inquieta ed ansiosa di accostare direttamente le labbra al gran fiume della poesia di Omero, a cui si era dissetata l'antichità.

Con Benoit de Sainte-Maure i Francesi, poco più di un mezzo secolo dopo che la loro poesia (quella almeno che conosciamo) era cominciata con la *Chanson de Roland* – la vera *Iliade* della Francia, per il suo spirito eroico – s'erano procurati per proprio conto, secondo i bisogni di una civiltà che si andava raffinando, un'*Iliade* romanzesca, in cui si cantavano « le donne, i cavalier, l'arme, gli amori ». Poichè il troiano Darete, meglio del greco Ditti, offriva un nudo e preciso schema da poter rimpinzare a piacimento, e soprattutto poichè nel medioevo sui Troiani proiettava la sua luce il gran nome di Roma e quello stesso di Virgilio, Benoit aveva dato la preferenza a Darete; ma egli non usava fare le cose a mezzo. Dopo aver narrato in circa 27.500 versi le vicende della guerra, volle che il suo poema, per non lasciare nessuna legittima curiosità insoddisfatta, si chiudesse coi ' ritorni ', con le avventure e le sventure dei duci greci reduci in patria, e ad una lunghissima *Iliade* accodò una non brevissima *Odissea* di circa 2800 versi, seguendo Ditti. Così il romanzo storico ai suoi inizii soddisfaceva al bisogno medievale, sentito forse con special vigoria da Benoit, di enciclopedica compiutezza.

Ahimè! Soprattutto con questo scheletrico sunto dell'*Odissea*, dai tempi di Omero, fantastici ed eroici, siamo passati a quelli della prosa quotidiana, dall'illusione con tutti i suoi maravigliosi miraggi al freddo disilluso razionalismo. Non più mostri e incanti e Orchi divoratori

di carne umana e belle maghe; come nell'ultimo viaggio del vecchio e stanco Ulisse del Pascoli, le belle maghe sono scomparse, o si rivelano chiaramente come volgari donnette allettatrici; i Ciclopi dal grande unico occhio, lucente nel mezzo del fronte come lampada febea, non sono più che piccoli uomini come noi, con due piccoli occhi miopi come noi, dediti suppergiù alle usuali bricconate di tutti, e non rimaniamo soddisfatti del cambio. È una brevissima e nuda trama di arrivi e partenze, come in un orario: i Lotofagi, le Sirene, Alcinoo non sono che puri nomi: l'inferno, un luogo « in quo, exhibitis quibusdam sacris, futura defunctorum animis dinoscerentur ».

Benoit, col suo solito metodo, allunga, stiracchia, commenta, ma qui è più che mai pedissequo al suo autore e non aggiunge che particolari insignificanti: dei Lotofagi, che in Ditti non hanno neppure un aggettivo qualificativo, sa dirci che ad Ulisse e ai suoi « là ne lor fist om mal ne tort » (e sembra una reminiscenza di Igino, che li chiama « homines minime malos »); e i Lestrigoni e i Ciclopi sono naturalmente diventati, in lui come in Ditti, due personaggi, con due figli « qui chevaliers erent esliz », Antifate e Polifemo, ma le ruberie che commettono contro Ulisse sono descritte in parecchi versi, anzichè solo annunziate con una o due parole; una piccola storia d'amore, a cui Ditti accenna di volo, di Arene, figlia del re Lestrigone, alla corte, pare, di Polifemo, la quale « amore deperibat » di uno dei compagni di Ulisse, Alfenore, e perciò Ulisse tentò di rapirla per lui, viene da Benoit sviluppata in una cinquantina di versi del suo solito stampo (28644-700), con la piccola e facile alterazione, certo non inopportuna, che è il compagno di Ulisse che muore d'amore per la ra-

gazza, quantunque essa gli dia subito prove decisive di uguale corrispondenza. Polifemo

Aveit une soror
Fille le rei Lestrigona.
Danz Alphenor tant l'aama,
Qui compainz esteit Ulixès,
Que por li ert de la mort près.
Alphenor ert de haut parage
E chevalier vaillant e sage.
Danz Ulixès l'aveit mout chier....
Por Arenain le vit morir:
Ne s'en poüst ja mais partir
Que morz ne fust senz nul retor,
Tant par ert espris de s'amor.... (1).

Ulisse volle dunque rapirla, per far piacere al compagno ed a lei, ma nacque una battaglia con Polifemo, il quale – è Ulisse stesso che racconta queste sue avventure al re Idomeneo di Creta –

L'ueil i perdi a tot le meins,
Que jo li crevai o mes mains (2):
Ce fu par estrange aventure,
Que la nuit esteit mout oscure.

---

(1) Traduco: « Polifemo aveva una sorella, figlia del re Lestrigone. Alfenore (*danz,* dominus, come il nostro *don,* press' a poco ' il signor Alfenore ', o, arcaicamente, ' siri A. '), che era compagno di Ulisse, l'amò tanto, che per lei era vicino alla morte. Alfenore era di gran paraggio e buono e saggio cavaliere. Ulisse l'aveva molto caro.... Egli vide che moriva per Arena. Non si sarebbe potuto allontanare da lei che non ne morisse senza scampo, tanto era preso dal suo amore ».

(2) « Se non altro vi perdette un occhio, che io gli cavai con le mie mani ».

Questa ' notte oscura ' non avrà probabilmente altra origine – nonostante quella più misteriosa attribuitale dal professor Settegast – che il bisogno della rima; ma è curioso cogliere qui Benoit nell' atto che vuol arricchire il suo racconto con le reminiscenze che aveva della storiella omerica di Polifemo, e dare di questa nel tempo stesso una interpretazione naturalistica (1). Tale è la sola *Odissea* del medioevo, ed attesta così poco sforzo di fantasia, da far supporre che l' inesauribile Benoit, non meno dei suoi odierni lettori, ormai non vedeva l' ora di smettere.

Se i poeti del medioevo, come vuole il Settegast, si trovavano in possesso di una redazione dell'*Odissea* estesa e fedele, ricca delle belle immaginazioni omeriche, come mai, nella loro affannosa ricerca di soggetti, la trascurarono? Perchè un'*Odissea,* bene o male, l'aveva già cantata Benoit ? È una ragione (anche se non dia conto

(1) Come per la ' notte oscura ', il Settegast suppone che Benoit possedesse un' *Odissea* latina anche per un passo sui Fenici e le avventure di Ulisse con loro (vv. 28909-24). In Ditti Ulisse racconta « se cum residuis (coi compagni rimasti) in manus Phoenicum per mare praedantium incurrisse atque ab his per misericordiam reservatus ». In Benoit c' è qualchecosa di più, ma tutto si riduce a questo, che i suoi poco benevoli apprezzamenti per i Fenici non sono che lo sviluppo della frase (saltata dal Settegast) « per mare praedantium », e il carcere che fa subire ad Ulisse presso i Fenici stessi è un gratuito dono di lui Benoit al suo eroe, al quale aveva fatto, con molta monotonia, un ugual dono poco prima, nell' episodio di Polifemo e Antifate.

di Benoit medesimo), ma non in tutto soddisfacente; e senza dubbio ci parrebbe di comprender meglio se potessimo continuare ad attribuir loro soltanto la conoscenza di quelle due ' Favole ' d'Igino o di qualche altro racconto mitologico isolato. Anche le due ' Favole ' avrebbero potuto bastare da sè ad ispirare poeti che, per esempio, avevano saputo trarre da consimili frammenti una parte così considerevole della bellissima leggenda di Tristano; ma, come si capisce, non era tanto facile che bastassero.

Per quanto il Settegast s'industrii a cercar nuove prove dell'esistenza di un'*Odissea* latina nel medioevo, la più solida e comprensiva rimane quella del Fauriel, alla quale è tempo ora di ritornare. Il *Liber Miraculorum Sanctae Fidis* racconta (1) che un nobile signore dei dintorni di Tolosa, Raimondo del Boschetto, volendo recarsi in pellegrinaggio a Gerusalemme, s'imbarcò a Luni, ma fece naufragio e per tre giorni rimase in balìa delle onde, reggendosi su una trave e invocando Santa Fede. Sopravvenne una masnada di pirati africani che, sperando in una buona preda, lo trassero dall'acqua e lo condussero schiavo; ma poi, avendolo conosciuto valentissimo nelle armi, lo adoperarono nelle loro guerre e lo elevarono ad alto grado. In combattimenti sfortunati, passò dalle mani di questi infedeli a quelle d'altri, finchè la sua buona stella lo fece cader prigioniero di Sanzio, conte di Castiglia, che lo rimise in libertà. Confortato in sogno da Santa Fede, partì per ritornare in patria, dopo quindici anni di assenza. Ma sua moglie, la quale da un servo

(1) A pp. 93 sgg. dell'ediz. Bouillet.

di Raimondo, che s'era parimenti salvato, aveva avuto la falsa notizia della morte del marito, era passata a nuove nozze. Raimondo, per prudenza, si nascose dapprima nella povera casa di un suo famiglio fedele, ma un'ancella, che era stata sua concubina, lo riconobbe a certi segni, facendogli il bagno, e corse ad avvertire la moglie. La malvagia donna meditò di farlo uccidere, ma Santa Fede lo avvertì in sogno del pericolo, e, in conclusione, il non legittimo marito si ritirò in buon ordine e la donna fu lasciata in disparte dal vero. Bernardo si riserbò per la fine un gustoso particolare, come se prima se ne fosse dimenticato: a Raimondo, mentre era in mano dei primi pirati, era stata fatta bere una pozione incantata, che induceva l'obblio della patria e dei congiunti.

Abbiamo già indicato i tratti evidentemente omerici di questo racconto, ma sono tutti ugualmente probativi per l'ipotesi di un'*Odissea* latina? Si capisce che paresse così al Fauriel, che forse non si ricordava di Igino; ma il Settegast, che conosce le due ' Favole ', come mai non le rammenta neppure? Intorno ad Eumeo e al riconoscimento di Euriclea, Igino offre particolari più copiosi di quanti non ne abbia adoperato Bernardo per narrare il soggiorno di Raimondo nella capanna del servo e il riconoscimento di lui da parte della concubina (1).

---

(1) Cfr. *Periochae Od.*, XIV sgg. Per non trascurare alcun accenno della letteratura latina che, non essendo di puri nomi, abbia potuto avere un qualche valore a conservare nella tradizione scolastica il ricordo di episodii, che ci riguardino, dell'*Odissea*, rammentiamo l'allusione fatta ad Euriclea (? o Anticlea?!) da Cicerone, citando Pacuvio, *Tuscul.*, V, 16.

Lo stesso è da dire per la pozione incantata, ma ora però bisogna che i lettori, se vogliono seguirmi, si rassegnino a passare fra le spine erudite di certi raffronti. Le parole del *Liber Miraculorum* sono queste: « addunt.... illum a primis pyratis potionem herbipotentem sumpsisse, et ita magicis praecantaminibus tactam, ut semel ex ea bibentes adeo lethaea oblivione hebetentur, ut nec genus ultra nec domum meminisse possint. Dein superna sibi miseratione Sanctam Fidem aiunt apparuisse, et a stupore illius oblivii excitasse.... ». Il Settegast ha già avvertito che la capacità di togliere la memoria è attribuita da Omero al frutto del loto, di cui si cibavano i Lotofagi, non alla pozione di Circe; ma anche per i Lotofagi basta Igino: « qui cibus tantam suavitatem praestabat, ut qui gustabant, oblivionem caperent domum reditionis ». Il nostro Bernardo, che è stato tanto bravo da trasformare Mercurio in Santa Fede, non poteva trovare difficoltà nell' accoppiare i Lotofagi con Circe.

Ma le sue combinazioni di passi diversi furono anche più numerose e curiose che non ho detto. La sua frase « adeo lethaea oblivione hebetentur » echeggia una frase di Ovidio (*Ex Ponto*, IV, 1, 17): « Da mihi.... hebetantem pectora Lethen », e probabilmente la parola *oblivium* proviene da un altro passo ovidiano, dove si parla del loto (ib., IV, 10, 19 sg.): « Hos ego, qui patriae faciant oblivia, sucos.... emam ». E c' è di più e di meglio. L' altra frase di Bernardo « ita magicis praecantaminibus tactam », e l' « herbipotentem » (lezione che il Settegast giudica ' indubbiamente erronea ', preferendo *herbae potentem*, come ha il testo del Migne), è tutta roba di Boezio (*De Conso-*

latione philos., IV, metro 3), il quale allude appunto a Circe, la bella dea che

> Miscet hospitibus novis
> Tacta carmine pocula.
> Quos ut in varios modos
> Vertit herbipotens manus,

con quel che segue.

Questi raffronti ci servono a farci un'idea più chiara del pio Bernardo. Non mettiamo in dubbio la sua sincerità e il suo fervore; ma ormai possiamo asserire che se il suo primo pensiero era di giovare all'edificazione del prossimo, almeno il secondo fu di far bella figura come elegante scrittore, padrone de' suoi classici. Chi voglia darsi la pena di scorrere il suo libro, ne troverà prove abbondanti e caratteristiche. Egli protesta che a ciò che gli fu narrato non aggiunse nulla per abbellimento, ma nulla « plus aequo », più del giusto; e si sa come questi limiti del ' giusto ' o del ' lecito ' siano oscillanti e soggettivi! E altrove ricorda di aver severamente vietato ai frati di Conches di far trascrivere i suoi appunti, finchè non potè stenderli in forma più ampia, « habundantiore dicendi usus genere »; non però, ben s'intende, « superflua adiciens » (1). E certo non gli parevano cose superflue gli abbellimenti stilistici e retorici, le descrizioni in cui s'indugia, le similitudini ampiamente svolte, l'improvviso trapassare dalla prosa al verso, i particolari destinati ad accrescere vivacità ed interesse al racconto. Chi sa quante cose lo zelo religioso a braccetto con

(1) Vedi le pp. 14, 30.

l'amor proprio di scrittore gli facevano parere ' non superflue '!

Dopo queste constatazioni, possiamo con miglior preparazione esaminare il passo di Bernardo riguardante il naufragio, che a prima vista sembra un poco più favorevole alle congetture del Fauriel e del Settegast (1). Igino certo non basta. Egli tocca del naufragio di Ulisse e deldell'aiuto che gli diè Leucotea – di cui prese le veci Santa Fede –, ma non degli altri particolari, che il Settegast, voltandoli e rivoltandoli da ogni parte, riconosce tutti per direttamente omerici: non soltanto la trave a cui Raimondo s'aggrappa, e i tre giorni che sta nell'acqua, ma le ' marinae debacchationes ' con lo stordimento che ne

---

(1) « At vero cum jam aequoris pergrandi parte trajecta placida sulcarent caerula, orta subito tempestate, navis illa *scopulis illisa* incidit in naufragium, *disjectaque* in partes *ipsum gubernatorem* cum reliquis *saevis verticibus absorbtos* reliquit, vix duobus reservatis, Raimundo videlicet servoque uno, quem fidum adduxerat secum. Quorum servus ille, *perparvae navigii particulae* haerens, ad Italica quidem litora ejectus est.... Raimundus vero.... *unam* disjectarum *trabium* similiter amplexus, non ad Italiae sed Africae partes pulsus est, Sanctae Fidis auxilium incessanter invocans, *nec unquam nomen illius ab ore reiciens*. Et cum jam *tertia lux* fluxerat, *ex quo nec hominem nec monstrum vidisset*, ita marinis debacchationibus attonitus stupefactusque ut *praeter naturalem tutandae vitae intentionem, brutis etiam animalibus insitam*, nihil prorsus jam saperet, cum ecce de improviso obvias habuit pyratarum phalanges, de Turlanda regione venientes.... Et jam dudum *praedam sitientes,* ipso die jactata sorte invenerant sese statim praedam inventuros. Itaque repertum hominem captumque *barbarico fremitu circumstrepunt,* genus conditionemque rogitant.... At ille insolentia fluctuum.... *sui oblitus,* penitusque rigore membra correptus, vix se *hominem esse recordabatur, nedum ad inquisita daret responsum....* ». Ho notato col corsivo le frasi su cui dobbiamo fermarci.

consegue, e più ancora l'allusione al ' mostro marino ': « ex quo nec hominem nec monstrum vidisset ». ' È da negare senz'altro ' – afferma il Settegast circa l'ultimo particolare – ' che il direttore scolastico di Angers si lasciasse andare da sè a questi fiori di stile '; e indica come sua fonte i versi dell'*Odissea* (V, 419 sgg.), in cui Ulisse, ne' suoi tentativi di afferrare la riva, si duole fra sè stesso: « io temo che la procella afferrandomi di nuovo mi tragga, affannosamente anelante, nell'alto mare pescoso, o che un dio mi mandi contro dal fondo qualche belva marina (μέγα κῆτος), come ne nutre tante la nobile Anfitrite ».

Se Bernardo sfugga i ' fiori di stile ', lo sappiamo ora noi meglio che non lo sapesse il Settegast; e ci domandiamo anche con maraviglia fino a che punto fedele e minuta doveva essere una traduzione dell'*Odissea*, che potesse conservare perfino particolari così fuggevoli. Noi ci sentiamo più tranquilli spiegando l'allusione di Bernardo al ' mostro ' come un suo tratto di colore, derivato, non senza artistica bizzarria, dall'enumerazione dei mostri già incontrati da Ulisse – almeno le Sirene, Scilla e Cariddi – che egli trovava nella fonte a cui attingeva, probabilmente ancora e sempre il nostro Igino, e forse inoltre il suggestivo passo ovidiano dell'*Ex Ponto* (IV, 10, 21 sgg.) che abbiamo già veduto messo in opera da lui (1).

---

(1) I *monstra natantia*, i *marina monstra*, i *saeva ponti monstra* (SENECA, *Phaedra*, 1204) sono comuni nella letteratura latina. Qualche cosa vale per noi un passo di Seneca filosofo, *Epist. ad Lucil.*, 88, 7: « nos.... nequitia in omnia Ulixis mala impellit. Non deest forma quae sollicitet oculos, non hostis: hinc monstra effera et humano cruore gaudentia: hinc insidiosa blandimenta aurium: hinc naufragia et tot varietates malorum ».

Che perfino per le « marinae debacchationes » e lo stordimento di Raimondo si debba ricorrere ad Omero, è una pura fisima; ma che Bernardo a qualche autore pensasse, è verissimo, almeno per qualche espressione. Non è fusa bene nel contesto la frase: « vix se hominem esse recordabatur, nedum ad inquisita daret responsum »? Eppure son due mozziconi di due frasi di Boezio, saldati insieme: « (Vix, inquam, rogationis tuae sententiam nosco), nedum ad inquisita respondere queam » (I, VI, ll. 19 sgg., ediz. Peiper); « (Sed hoc quoque respondeas velim), hominemne te esse meministi? » (ib., ll. 30 sgg.). Infine, a tacere del *sui oblitus* ecc. (cfr. I, 2, ll. 6-9 e 12), anche quell'ovvio « praeter naturalem tutandae vitae intentionem etc. » non è che un'eco boeziana: « nos.... de naturali intentione tractamus;... ne in animalibus quidem manendi amor ex animae voluntatibus, verum ex naturae principiis venit.... » (III, XI, ll. 81 sgg., cfr. 45 sgg.). E forse c'è altro che non son stato a cercare (1).

Ora finalmente possiamo osare anche l'ultimo ardimento, e affermare che perfino i ' tre giorni ' e la tavola su cui Raimondo si sostenne, non meno del frammento di nave su cui si sostenne il servo, non sono particolari omerici, ma virgiliani, ovidiani. Quel *gubernator* della nave naufraga, che viene in scena con tanto poca necessità,

---

(1) Accenno solo qui in nota che anche nella frase « barbarico fremitu circumstrepunt » è da riconoscere il *fremitu* virgiliano (soprattutto « clamore excipiunt socii fremituque sequuntur Horrisono » *Aen.*, IX, 54), ma il *circumstrepunt* sembra provenire da altra parte: io ricordo « fremitus obstrepentium » di Seneca, *De Benef.*, IV, 21, 2; ma lo stesso *circumstrepere*, che non è verbo frequente, è piuttosto frequente in Seneca.

per scomparire subito nelle acque, non è senza dubbio che una pallida ombra del licio Oronte, la cui nave (*Aen.*, I, 113 sgg.)

> ingens a vertice pontus
> In puppim ferit; excutitur pronusque magister
> Volvitur in caput....
> .... rapidus vorat aequore vortex.

Questo *vortex* è il progenitore dei *saevi vertices* di Bernardo (Virgilio altrove ha *saevo e scopulo*), come « inliditque vadis » (I, 112) di « scopulis illisa », e « disiectam.... toto.... aequore classem » (128) di « disjectaque in partes ».

Più lontano dobbiamo cercare i ' tre giorni ', cioè nei casi di un altro ' gubernator ', il povero Palinuro (*Aen.*, VI, 337 sgg.): « Ecce gubernator sese Palinurus agebat.... ». Il quale racconta ad Enea come cadde in mare:

> .... gubernaclum multa vi forte revolsum,...
> Praecipitans traxi mecum....
> Tris notus hibernas immensa per aequora noctes
> Vexit me violentus aqua; vix lumine quarto
> Prospexi Italiam....
> iam tuta tenebam,
> Ni gens crudelis madida cum veste gravatum....
> Ferro invasisset praedamque ignara putasset.

Ecco dunque che Palinuro sta in mare tre intere notti, come il nostro Raimondo tre interi giorni, mentre più fortunato l'Ulisse omerico non va oltre le due notti e i due giorni. Eppure non basta: proprio « tertia lux » è virgiliano, « tertia lux classem Cretaeis sistet in oris »

(III, 117)! (1). Infine, anche la « gens crudelis » di Virgilio, o di Palinuro, è stretta parente dei pirati di Bernardo, e si figura di far preda, « praedam.... putasset », non meno di questi, che immaginano di averla trovata.

E basterebbe il timone col quale Palinuro precipitò e al quale dobbiamo credere che sia rimasto afferrato, per darci ragione di un mezzo così ovvio di salvataggio, com' è in un naufragio un' asse, un frammento di nave; ma anche Ovidio reclama i suoi diritti. L' ovidiano « alii *partes* et membra carinae Trunca tenent: tenet ipse manu.... *Fragmina navigii* Ceyx » (*Metam.* XI, 559 sgg.) della nota tempesta, ci dà due frasi che si fondono nell' unica « perparva navigii particula » (2). Più inaspettato è un altro riscontro, con tante facce che abbiamo già veduto prendere a Santa Fede! Raimondo nuota « Sanctae Fidis auxilium incessanter invocans, nec unquam nomen illius ab ore reiciens »; ma questo doppio membro di frase, che ha qualche cosa di superfluo, apparteneva in origine al

---

(1) Invece in « tertia lux fluxerat », il verbo può esser biblico: « aliquantulum temporis fluxerat » *Gen.*, XL, 4; ma forse è ricordo generico, non di un luogo speciale. Notiamo che il numero ' tre ' ha qualche cosa di mistico e obbligatorio: anche Giona sta nella balena « tribus diebus et tribus noctibus ».

(2) È forse superfluo aggiungere che tavole, frammenti di nave, ecc., galleggiano anche altrove: Ditti, in principio del lib. VI: i compagni di Aiace Oileo cercano di salvarsi « per noctem, tabulis aut alio ex naufragio levamine fluitantes »; *Apollonio di Tiro,* 12: « Apollonius vero unius tabulae beneficio in Pentapolitarum est litore pulsus »; *Periochae Od.*, XII: « fulmine ad unum omnes intereunt, excepto Ulixe, qui fragmento lacerae navis cohaerens et adminiculo ejus adiutus, ad Ogygiam insulam solus enavit ». Qui *cohaerens,* che risponde ad *haerens* di Bernardo, dà da pensare, come forse qualche altra frase.

povero Ceíce, e Santa Fede ha usurpato il posto del suocero di lui, Eolo, del padre, Lucifero, e della tenera sposa Alcione:

> Socerumque patremque
> Invocat heu! frustra, sed plurima nantis *in ore*
> Alcyone coniunx: illam meninitque refertque....:
> Dum natat, absentem, quotiens sinit hiscere fluctus,
> Nominat Alcyonen, ipsisque immurmurat undis (1).

Svelato il mistero dell'intiero passo, crediamo che si dilegui il fantasma di quell'*Odissea* latina, che nella sua vaporosa e propizia ombra era nato (2).

---

(1) Lo spazio e l'indole dell'articolo non ci permette di illustrare con altri esempi il metodo di Bernardo; prendiamo il primo che ci capita, pp. 178 sg.: un fanciullo riacquista la vista, e Bernardo fa la sua bella descrizione: « Sed ne longis immoremur ambagibus, lux caelitus emissa paulatim extinctas diu palpebras cepit serenare (verbo virgiliano), veluti mortuum carbonem modica ignis scintillula aposita, solet usque ad perfectum vigorem ignire (*Metam.*, VII, 79: « Utque solet ventis alimenta assumere quaeque Parva sub inducta latuit scintilla favilla, Crescere et in veteres agitata resurgere vires »: non è lo stesso, ma Bernardo certo vi pensò, per rifare a modo suo il biblico « a scintilla una augetur ignis »). Sicque obpositarum rerum formas quasi lunam per obscuram (« ibant obscuri solam per noctem.... » e « Quale per incertam lunam.... » di Virgilio, VI, 268, 270).... Unde facti omnes ineffabili gaudio repleti, ludifluis (sul tipo di *frondifluus, mellifluus* di Boezio?) clamoribus magnum aëra feriunt (« volat ille per aëra magnum » *Aen.*, I, 300; « ferit aethera clamor nauticus » V, 140), totamque basilicam.... in laudum praeconia resultare cogunt (« pulsati colles clamore resultant » ib., 150).

(2) Il nome della regione africana da cui vengono i pirati è l'irreperibile *Turlanda,* che sarebbe forse per il P. Ghesquier la Tunisia o *Tunetana:* quasi *Turzolanda,* « a loco apud Ptolemaeum *Turzo* dicto ». Il Settegast pensa a *Loto- Tololanda,* col primo membro estratto dal

Il vecchio Igino, che abbiamo rimesso ne' suoi diritti, potrà bastare ora quasi a tutte le nostre esigenze, naturalmente purchè non pretendiamo troppo. Certo egli non potrebbe aiutarci a intravvedere un Ulisse in quel giovinetto così pieno della gioia e della poesia dell'amore ch' è Aucassin, una città di *Lotófagi* nella fantastica *Torelore* dove approda con la sua Nicolete (*Tore-* per *Tolo-*, da *Loto-*!) (1), e un Alcinoo nel buffonesco sire torelorense, che « gisoit d'enfant » al posto di sua moglie! (2).

Molto ragionevolmente invece si richiama il Settegast all'*Odissea* per l'eroe che dà il nome al poema medievale tedesco *Orendel*, il quale, avendo patito anche lui naufragio, imita la delicatezza di Ulisse, che davanti a Nausicaa copre con un ramo frondoso la propria nudità, coprendosi ugualmente davanti, già, ad un pescatore. È un ricordo dell'*Odissea*, che Orendel avrà trovato in un *Apollonio di Tiro* più ampio del nostro, dice un germanista. Pura *Odissea*, l'*Odissea* latina, ribatte il romanista Set-

---

nome dei *Lotofagi*! Certo, piuttosto che questa è meglio la congettura del dotto P. Ghesquier, e perfino si potrebbe pensare direttamente a un' alterazione di *Tune-landa Tunl.* Ma l' ardire del Settegast infonde ardire anche a me, che sarei quasi per proporre un *Tyr(i)landa*, inventato abilmente dal nostro Bernardo, pensando che Cartagine (cioè *Tunisi*) era *Tyria urbs*.

(1) Il Settegast qui è recidivo: vedi la nota precedente.

(2) Forse gl' innocui toreloriani sono la caricatura anche di certi popoli orientali delle leggende di Alessandro; ma per uomini che fanno la donna v. Pomponio Mela (I, 9): « forum ac negotia feminae, viri pensa ac domos curant ». — Alcinoo si nominava per i pometi, v. *Georg.*, II, 87 e gli scoliasti, specialmente Probo.

tegast. Io credo che basti Igino, benchè il testo che ora ne abbiamo sia piuttosto confuso: « (Ulixes) nudus.... ex arborum foliis se obruit, qua Nausicaa etc. Ille erepsit e foliis.... ». Del resto, poichè le *Periochae* esistono e l'*Odissea* latina per ora non esiste, sarà sempre da confidare in quelle più che in questa; e le *Periochae* dicono chiaramente: « ut erat nudus erupit, foliorum oppositu pudenda velatus ». Tale e quale il pudico Orendel: « Daz hielt er fûr sîn schame ».

Molto assegnamento fa il Settegast sul *Bueve de Hanstone,* poema francese dei più notevoli. Noi, sfrondando tacitamente (1), terremo conto soltanto della donna che riconosce l'eroe, e sa di una sua cicatrice (come in Igino

---

(1) Buovo da bambino è venduto in Egitto (o altrove) come schiavo, ma ben presto fa conoscere il suo valore nelle armi e il re lo solleva ad alti onori. Per una calunnia cade in disgrazia, ed è mandato al sultano di Damasco (o altrove) con una delle solite lettere bellerofontee, in cui è scritto: « metti il latore in prigione » (o « uccidilo »). Sta sette anni in carcere e ne è liberato per aiuto soprannaturale. In questo racconto, dove il Settegast vuol vedere al solito l' *Odissea* – cioè echi specialmente della storiella che Ulisse (XIV, 257 sgg.) racconta ad Eumeo, per non darsi ancora a conoscere – furono già riconosciuti i motivi biblici di Giuseppe venduto schiavo e di Uria (cfr. C. JORDAN, nei « Beihefte zur Zeitschrift f. roman. Philologie », XIV, pp. 37 sgg.; cfr. BOJE, ib., XIX, 79 sg.), che nella poesia medievale francese hanno echi molteplici, più o meno mescolati e turbati. Forse gioverà a far crescere la fede nelle dirette derivazioni bibliche accennare che la liberazione quasi miracolosa di Buovo dal carcere fa venire in mente (oh profanazione !) la veramente miracolosa liberazione di San Pietro, *Actus Apostolorum,* XII. — Osserviamo infine che il racconto di Giuseppe o qualche cosa di simile è anche a fondamento della storia di Raimondo, narrata dal nostro Bernardo d'Angers. Ma le storie di pirati e di venduti schiavi sono, dall' antichità in poi, innumerevoli.

Euriclea « ex cicatrice Ulixem esse cognovi »); e potremmo anche ravvisare alla lontana Calipso (e in piccola parte Circe) nella giovinetta, signora di Sibele, che costringe Buovo a sposarla e poi generosamente lo rende alla cara moglie legittima. In Igino mancherebbe soltanto il riscontro dei lamenti che Buovo fa, come l'Ulisse omerico, pensando alla moglie lontana; ma non si vuol dunque lasciar nulla all'invenzione dei poeti? Del resto, l'amorosa impazienza di Ulisse traspare, oltrecchè da un verso di Properzio (IV, 11, 31), e dal « contempta Calypso » di Claudiano (*Laus Serenae*, 24), da due versi di Ovidio (*Ars. am.*, II, 125 sg.), che potevano aver contribuito a conservarne la notizia nella tradizione scolastica:

O quotiens illum doluit properare Calypso,
Remigioque aptas esse negavit aquas!

Dalla vendetta che Buovo fa sul patrigno ci sarebbe poco da ricavare (anche a voler aiutare il Settegast, suggerendogli il lontano raffronto del travestimento di Buovo in medico con Ulisse che si acconcia ugualmente per penetrare in Troia), se qualche cosa di più consistente non ci offrisse una singola redazione del romanzo. Buovo e tre compagni (con 100 cavalieri) uccidono il portiere del palazzo del re, di cui il patrigno di Buovo, Doon, era siniscalco; chiudono la porta e vi lasciano due di loro a guardarla, perchè nessuno dei nemici esca a cercare aiuto in città; poi, entrati nella sala, mentre il banchetto reale era sul finire, Soibaut, il fedele di Buovo, raggiunge il traditore Doon, che porgeva al re da bere, gli strappa la tazza e lo colpisce al volto con un pugno. Segue uno dei soliti giudizii di Dio, il com-

battimento di Buovo col patrigno. Non si può negare che viene in mente la grande scena di Ulisse, che, unito con Telemaco, Eumeo e Filezio, rinchiude nello stesso modo i Proci dentro la sala; nè, d'altra parte, Igino ci aiuta abbastanza, perchè gli manca il particolare delle porte serrate. Lo conservano invece, insieme con qualche altro, le *Periochae*: « Ulisse.... chiude le porte, affinchè i Proci non abbiano per dove sfuggire; tende l'arco.... e prima trafigge Antinoo...; Eumeo, Telemaco e Filezio fanno grande strage.... ». Ma un accorgimento come quello del chiuder le porte non doveva venire in mente da sè? E sarà necessario per così poco pensare ad altra fonte che a quella generica di Igino, di una sala dí palazzo regale, dove l'eroe s'introduce a compiere la sua vendetta? Per un di piú, rammentiamo le scene ovidiane (in parte omeriche) di banchetti cruenti, quella in ispecie delle nozze di Perseo (*Metam.* V, 1 sgg.); ma rammentiamo soprattutto che portieri, a cui succedano spiacevoli casi come a quello del *Buovo*, non sono rari nell'epica francese, e che per esempio nel *Girard de Vianne* c'è anche il banchetto, il siniscalco battuto, ecc. (1).

Abbiamo la fortuna di poter finire con un raffronto un poco più organico, anche sotto il rispetto artistico. Il poemetto intitolato *La folie Tristan* (la pazzia di Tristano) è di sicuro, come ha osservato l'Hoepffner,

---

(1) Vedi inoltre Bove, loc. cit., 71. In altre redazioni del *Buovo* la scena si trova in principio e non ha nessuna relazione con l' *Odissea*; ma io ho voluto esser compiacente, accettando i dati del Settegast come gli riescono più favorevoli; nè d'altra parte è il luogo di discutere di redazioni.

un'elaborazione del motivo omerico del ritorno di Ulisse, specialmente in quella delle sue redazioni che è contenuta in un codice di Berna. Forse è da tener conto anche di ciò che sembra rimanga di una forma primitiva della narrazione nel rifacitore tedesco, Eilhart d'Oberg, del vecchio *Tristano* di Beroul, e anche nei continuatori del *Tristano* di Goffredo di Strasburgo: Tristano che, fingendosi pazzo, batte Andret e maltratta il nano Melot, può far venire in mente la scena, a cui accenna anche Igino, di Ulisse con Iro (1).

La redazione bernese della *Folie Tristan*, che senza dubbio è più vicina all'originale (malamente sciupato, checchè ne dicano, nell'altra, di Oxford, notevole solo per maggiore felicità di espressione), racconta che Tristano, bandito dalla corte del re Marco, vi ritorna, per rivedere Isotta, travestito da pazzo. Davanti alla corte dice mille stranezze e soprattutto osa, per farsi riconoscere da Isotta, far le più indiscrete allusioni alle vicende del loro amore, senza ottenere lo scopo ma mettendola in un grave imbarazzo. Partito Marco, Isotta manda la fida Brangien a cercare lo strano e incomodo personaggio, e questa, sentendosi chiamare da lui per nome e osservando la bellezza delle sue forme, lo riconosce. Ma non già Isotta, ch'era sempre piena di collera contro il finto pazzo. Brangien la rimprovera vivamente:

> Dame, fait ele, quel semblant
> Faites au plus loial amant
> Qui onques fust ne jamais soit?...

---

(1) Cfr. *Periochae Od.*, XVIII. Alle contumelie in genere sopportate da Ulisse da parte di servi e ancelle accenna Cicerone, *De Off.* I, 31.

Ma Isotta non cede. Tristano le rammenta, ad una ad una, altre avventure, anche molto segrete, del loro travagliato amore, e, poichè continua a mostrarsi diffidente e ostile, la invita a far venire il suo cane Husdent, ch'era rimasto presso di lei. Il cane si slancia incontro al padrone con una frenesia di gioia, e Isotta si turba un poco, ma pensa: non sarà costui uno stregone? Finalmente la vince la vista dell'anello che aveva donato a Tristano, e allora si commuove, domanda perdono, cade svenuta.

Oltre a Brangien, che risponde ad Euriclea, il particolare omerico più evidente è qui Husdent. Nel *Tristano* i cani ebbero fortuna, e come il levriere di Apollo del romanzo in prosa è l'erede dei cani eroici classici ricordati da Plinio, da Solino, dall'*Exaëmeron*, così qui Husdent continua il quasi unico ricordo (un altro è in Sant'Agostino, *De Musica*, I, 4) che si trovi di Argo, l'illustre cane omerico, nella letteratura romana, quello di Igino: « quem (Ulixem) canis cum agnosceret et ei blandiretur, Eumaeus eum non recognoscebat, etc. ». E Husdent (a differenza di bestie di forse uguale origine, come il cavallo Arondel di Buovo d'Antona) ha la vera vita di un personaggio, mescolandosi nell'azione: ma già le parole di Igino contengono il germe di questa sua azione, cioè del contrasto fra la prontezza del cane e la tardità della donna.

Non è però per Brangien o per Husdent che a me pare singolarissima la somiglianza della *Folie Tristan* con l'*Odissea*. Fra i lettori dell'*Atene e Roma*, certo io solo ricordo un articolo di molti anni fa (1), in cui si

(1) [È quello ripubblicato in questo volume, pp. 27 e sgg.].

cercava di determinare il carattere dell'omerica Penelope, considerando come la prima commedia dell'antichità la scena tra lei ed Ulisse e, più in disparte, Telemaco: lei, la donna non meno diffidente e testarda che fedele e prudente, e testarda appunto perchè fedele e prudente; Ulisse, accorato ma temperatissimo ne' suoi rimproveri; Telemaco, vivacissimo nel biasimare l'apparente indifferenza della madre. Nella *Folie Tristan* lo stupendo tratto omerico di carattere, che compie e rivela intiera Penelope, è ridotto a pura bizza e scarsezza d'acume, che non fa grande onore ad Isotta; eppure, a stento riusciamo a persuaderci che l'una non sia un rimpicciolito riflesso dell'altra.

I critici antichi (e, direi, anche i moderni) non compresero troppo che Penelope non era una creazione minore di Ulisse, e dello stesso Achille, se non in quanto a rappresentare sotto specie universali il destino umano, la commedia val sempre meno della tragedia. Certo è che nella letteratura latina non v'è cenno della cocciuta resistenza di Penelope, e neanche Igino, almeno l'Igino che conosciamo, vi allude. Fa però eccezione il sunto di Ausonio: « Euryclia nutrix.... Penelopen de sommo excitat. Quae advenientem ad se maritum non temere ipsum esse sibi persuadet: quadam cubiculi lege et genialis lectuli positu, sibi tantum et Ulixi cognito, an ipse sit maritus explorat » (1).

---

(1) In Ausonio è anche il particolare che Penelope manda a chiamare Ulisse e questi va a lei, senza però darsele a conoscere. Due allusioni alla diffidenza di Penelope verso il reduce marito, che da sè non potevano riuscir chiare, si trovano in Cicerone, *Ep. ad Famil.*, I, 10, e in Seneca, *Ep. ad Lucil.*, 88, 7.

Questo piccolo spunto, e un altro consimile, o una tradizione scolastica fondata su di essi (1) poteva bastare a dar vita all' Isotta della *Folie*? Credo di sì, e non mi par nemmeno necessario ricorrere all' aiuto di qualche motivo popolare. Infatti, l' Isotta cocciuta della *Folie* non è una vera intuizione drammatica del suo autore, ma piuttosto un curioso prodotto, quasi meccanico, della sua intenzione, fra artistica e pratica, di trovare un espediente per poter enumerare i fatti più singolari e bizzarri dell' amore di Tristano e Isotta, per esporre cioè in brevi accenni tutta la materia della nota e favorita leggenda.

Igino ci si è palesato adunque sempre più come una delle fonti principali per il medioevo della cognizione dei miti classici, e, strane vicende delle cose del mondo, come un ispiratore di poesia. Anche mentre il medioevo finisce e cominciano a piovere tutt' intorno i raggi del rina-

(1) Non è improbabile che un testo d' Igino migliore del nostro contenesse qualcosa di più, o che dal testo che abbiamo la tradizione scolastica sapesse ricavare che Penelope dapprima non aveva riconosciuto il marito. Infatti Giovanni di Salisbury nel *Policratico* (ed. Webb, I, 24 sg.) accenna al cane che riconosce Ulisse con questa frase: « cum eum (Ulixem) pudica Penelope et affectus Telemachi non agnosceret revertentem ». Ora, ciò ch' egli dice di Ulisse (cfr. II, p. 86) deriva da Igino; un Igino, bensì, che per la forma di qualche parola sembra più vicino al testo usato dallo Scoliaste di Stazio o dai Mitografi vaticani, pubblicati dal Bode. (Il secondo di questi poi, numm. 211, 212, p. 146, inserisce anche le considerazioni allegoriche di Fulgenzio, di cui si serve pure il *Policratus*).

scimento, Giovanni Boccaccio, raccogliendo nella *Genealogia degli dei* non solo quanto gli era possibile ricavare da una larga esplorazione delle fonti latine, ma quanti particolari la sua nobile e commovente curiosità riusciva ad attingere alla lutulenta fonte del greco Leonzio intorno al gran libro chiuso d'Omero, esponeva pur sempre il contenuto dell'*Odissea* copiando Igino, con in più soltanto brevi giunterelle di non troppo notevoli particolari omerici. E ciò che nell'*Odissea* non si contiene, la morte di Ulisse, proviene da Ditti, benchè sia messo dal Boccaccio sotto l'egida di quel suo misterioso Teodonzio.

Ma nel passo della *Genealogia degli dei* il Boccaccio, narrando di Polifemo, si allontana da Igino e da Omero per una strana alterazione: Ulisse e i compagni fuggono dalla spelonca, non tenendosi sospesi sotto il ventre dei montoni, aggrappati alla loro lana, ma « arietum pellibus involuti ». Questa inattesa novità ci rammenta che proprio l'episodio di Polifemo fu ed è soggetto di innumerevoli racconti popolari, « nelle lande deserte della Lapponia come tra le montagne del Caucaso, sulle coste rocciose della Scozia come tra gli oliveti siciliani » (1). Anche in questi racconti è spesso rappresentato in tal modo l'espediente di Ulisse.

Che le novelline derivino dall'*Odissea* non pare probabile, se non per casi speciali e determinati luoghi, anche perchè nel loro tipo originario non figura il particolare del

---

(1) Così OSCAR HACKMANN, *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung* (Helsingfors, 1904), che, seguendo al Grimm, al Nyrop e ad altri, raccolse il maggior numero di varianti della novellina, duecentoventuna, e le illustrò con bella perspicuità.

finto nome Οὖτις, *Nessuno, Selbst,* attribuito a sè dal protagonista; ma qua e là compaiono in esse motivi che ci richiamano direttamente ad Omero. In un racconto turco-tataro, e, ciò che più importa per noi, in una leggenda islandese, databile (sec. XIV) e proveniente da fonte latina, il gigante accecato si rivolge con carezzevoli parole all'ariete sotto il quale è Ulisse. Naturalmente non c'è neppure un appiglio da fare supposizioni (1). Una delle nostre novelline si trova inserita anche in quella redazione del *Libro dei Sette Savi* che il monaco francese Giovanni di Alta Selva compose in prosa latina (1172-1212) col titolo di *Dolopathos,* e fu poi tradotta anche in versi francesi. Essa attribuisce alla greggia del gigante un bel privilegio: per quanto il gigante la scemasse ogni giorno di un capo per i suoi pasti, ritornava la sera all'ovile sempre nello stesso numero. È, come il Settegast immagina acutamente, un confuso ricordo degli omerici armenti del sole, che non crescevano e non diminuivano mai?

Anche all'Hackmann par di riconoscere la traccia di Omero in una novellina ungherese, dove i compagni del gigante accecato che inseguono i colpevoli fino alla riva del mare, al vedere la loro barca già lontana ruggiscono in modo così orrendo che il mare si sconvolge. Ma questo è un ruggito virgiliano! Anche Virgilio infatti (*Aen.*, III, 672 sgg.) ha il ruggito ma non il lancio delle pietre. Questo adorna invece una novella delle

---

(1) Nella letteratura latina ne fa cenno, credo, solo Cicerone, *Tuscul.*, V, 39: « Polyphemum Homerus.... cum ariete etiam conloquentem facit, eiusque laudare fortunas, quod qua vellet ingredi posset etc. ».

Mille e una notte, dei viaggi di Sindibad; ma tutto ciò non avrebbe importanza per noi, se non fosse che specialmente la piccola e fantasiosa Odissea orientale di Sindibad ci richiama alla memoria la piccola e altrettanto fantasiosa Odissea occidentale, dimenticata dal Settegast, che si chiama la *Navigazione di San Brandano*, latina, ma d'origine celtica e tradotta in quasi tutte le lingue medievali d'Europa, in versi e in prosa.

Il santo e i suoi monaci, errabondi pellegrini del mare, giungono presso un'isola « tutta piena di fucine e di ferrari. E ogni fucina aveva il suo ferraro,... e ciascuno martellava per sì gran forza e con tanto romore, che se non fosse stato altro enferno, quel sarebbe stato troppo.... ». Si allontanano sgomenti, « e incontanente e' venne uno mal vecchio barbuto in sul lido del mare, e recava in mano una tanaglia e una pala di ferro tutta ardente di fuoco; e veggendo che la nave era partita, elli gitta lor dietro quella pala del ferro; ma, come piacque a Dio, elli nolli giunse, ma dove ella diede, tutta l'acqua fe' bollire fortemente ». Giungono altri simili demonii – poichè naturalmente son demonii – e scagliano dietro alla nave altri simili proiettili, per fortuna altrettanto invano (1).

Non navigava qui l'autore della *Navigatio* in piena *Eneide*? Il medioevo sapeva troppo bene che i vulcani non sono che bocche e spiragli dell'inferno, e perciò,

---

(1) Cito la traduzione italiana pubblicata dal VILLARI, *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la 'Divina Commedia'*, p. 94. Invece dello strano *pala del ferro* il testo latino ha « *massa ignea de scorio* immense magnitudinis ac fervoris ».

per descrivere l'isola dell'inferno, il pio autore fuse insieme la descrizione dell'Etna, che apre l'episodio di Achemenide o di Polifemo (III, 571 sgg.), con quella di Lipari, dove sono le fucine dei Ciclopi (VIII, 416 sgg.): qualche parola virgiliana si può anche riconoscere con sicurezza (1). Ad un tale conoscitore di Virgilio non si farà il torto di negare altrettanta pratica di Ovidio; e certo da questo (*Metam.* XIV, 181 sgg.) proviene il motivo di quell'inefficace bombardamento della nave. Solo per scrupolo rammentiamo pure la breve allusione, probabilmente ovidiana, della *Tebaide* di Stazio (VI, 716-18), a cui nulla aggiunge la glossa del suo scoliaste (2).

Come molta parte della *Navigatio*, questo suo episodio ricalca un testo irlandese che fu attribuito all'ottavo e nono secolo. Ma se fosse vero ciò che ha creduto di dimostrare un celtista come lo Zimmer, che nei secoli settimo ed ottavo, nell'Irlanda, fiorente di studii, dello studio in ispecie di Virgilio e d'Ovidio,

---

(1) Quel diavolo accorre « portans forcipem in manibus cum massa ignea de scorio.... »: cfr. *Aen.* VIII, 453: (Cyclopes) versant.... tenaci forcipe massam ».

(2) Dei Polifemi scopre il Settegast, *Polyphemm.*, nell'*Huon de Bordeaux*, nel *Chevalier au lion*, nel *Buovo*, ma mi pare che passi un poco il segno. Che, per esempio, nel gigante antropofago Dunostre dell'*Huon* si nasconda il Polifemo delle novelline, è quasi tanto arbitrario e inutile affermarlo come negarlo; e perchè non potrei affermare io invece che discende dal Caco di Virgilio, dei *Fasti*, di Sant'Agostino? Fuori del suo castello Huon vede quattordici cadaveri di sventurati che Dunostre aveva sorpreso e catturati nel bosco per farne suo pasto; ma anche davanti alla caverna di Caco « semper.... recenti Caede tepebat humus, foribusque adfixa superbis Ora virum.... pendebant ». (*Aen.* VIII, 195 sg.; *Fasti*, I, 557 sgg.).

il genere letterario degli *imrama*, o ' navigationes ', sorto allora nell' isola, ha adattato un contenuto indigeno alla cornice virgiliana del viaggio di Enea, noi avremmo qui indirettamente il più compiuto riflesso dell' *Odissea*, in quanto essa è una grande e maravigliosa ' navigatio ', tutta impregnata dell' odor del mare, tutta animata dal terrore e dall' amore che ispira.

Era però sempre poesia in potenza più che in atto; la poesia non di un individuo, ma, per così dire, di un genere, nella quale l' individuo è assente o troppo poco presente. L' anonimia della poesia medievale, e, più largamente, della cosiddetta poesia popolare o popolareggiante, non è che un simbolo della sua natura: v' è uno stile del genere o dell' epoca, ma non dell' individuo; l' individuo (anche se cominci ad avere un nome, come Benoit de Sainte-Maure) non è forte abbastanza per dominare sul tipo collettivo se non in rari momenti, e ne rimane dominato e assorbito. Da questo destino non si salvano intieramente neppure la *Chanson de Roland* o i *Nibelunghi*, che perciò non sono l'*Iliade*.

Ma venne Dante, la prima, la sola voce, individuale insieme e collettiva, del medioevo, il suo vero epico, e il tragico e il lirico, il nuovo più complesso Omero. Il suo spirito trovò spontaneamente la via di comunicare col grande confratello antico, che gli rivelò i segreti più profondi e più poetici di quel suo poema dell' equilibrata saggezza umana in lotta colle forze misteriose della natura. Tanto è vero che l' essenza di una creazione poetica è raccolta nel suo luminoso nucleo centrale, rivelato in un primo lampo dall' ispirazione al poeta, e che in esso sopravvive, anche se periscano

i suoi sviluppi, tutta l'originaria potenza di vita. Bastò a Dante quel nucleo, superstite nella rappresentazione tradizionale, per intuire l'uno e l'altro protagonista dell'*Odissea*, Ulisse e il mare: e per lui Ulisse risorse più grande, nella sua nuova eroica brama di conoscenza; risorse in quel suo medesimo ambiente naturale e originario, l'immensità fascinatrice del mare, ma dominato ormai così tragicamente dal fatale fascino, da amare per esso la morte.

È probabile che la creazione dantesca, benchè in essa confluiscano le varie allusioni classiche ad Ulisse e anche ad una sua peregrinazione oltre le colonne d'Ercole, abbia avuto la sua vera ispirazione da un passo del *De Finibus* (V, 18), dove Cicerone, traducendo i versi omerici delle Sirene, in cui affermano che nessuno mai le aveva ascoltate senza che

variis avido satiatus pectore Musis
Doctior ad patrias lapsus pervenerit oras,

fa alle loro parole questo elevato commento: un uomo come Ulisse poteva temere del canto delle Sirene solo in quanto gli promettesse il sapere, « scientiam, quam non erat mirum sapientiae cupido patria esse cariorem ». Qui Dante intravvide il suo eroe che, per puro amor di sapere, abbandonando la famiglia e la patria, si avventura sul mare ignoto e vietato (1). Ma Cicerone traduce e in-

(1) E. G. Parodi, nel « Bullettino della Società Dantesca italiana », N. S., VIII, 1901, 287 sgg.; XXIII, 1916, 28; I. Sanesi, *L'ultima navigazione di Ulisse* (*da Omero a Dante*); Milano, 1919. In questi scritti sono anche enumerate con sufficiente compiutezza le allusioni

terpreta i versi di Omero: non dovettero perciò le sue parole avere una ben più profonda risonanza nell'anima di Dante? Ad ogni modo, e con questi versi ciceroniani e con due oraziani della *Poetica* (affini ad alcuni della seconda *Epistola*, 18 sgg.) (1), che hanno pure una loro efficacia e da Dante furono certo intensamente meditati, noi ci troviamo finalmente davvero, per una volta tanto, in cospetto di un' *Odissea* latina.

---

classiche ad un' ulteriore peregrinazione di Ulisse. Con Cicerone, è certo che Seneca dovette contribuire a formar l' Ulisse di Dante, e per la sua allusione a possibili peregrinazioni di lui oltre i mari noti (« Non vacat audire, utrum inter Italiam et Siciliam iactatus sit, an extra nobis notum orbem », *Ep. ad Lucil.*, 88, 7), e soprattutto per la gloria di sapiente eroico che gli riconosce (« Ulixem et Herculem.... Stoici nostri sapientes pronuntiaverunt, invictos laboribus et contemptores voluptatis et victores omnium terrorum », *De Const. Sap.*, II, 1). Ai passi comunemente citati per le peregrinazioni di Ulisse, è da aggiungere Servio, *ad Aen.*, VI, 107, che sembra l' eco di discussioni che si facevano, quelle discussioni che Seneca deride: « quamquam (Homerus) fingatur in extrema Oceani parte Ulixes fuisse: quod et ipse Homerus falsum esse ostendit ex qualitate locorum quae enumerat, et ex tempore navigationis; dicit enim (si parla della discesa di Ulisse all' inferno) eum a Circe unam noctem navigasse et ad locum venisse, in quo haec sacra perfecit: quod de Oceano non procedit, de Campania manifestissimum est.... ».

(1) Un' eco del principio dell' *Odissea* anche in Cassiodoro, *Variar.*, I, 38 (edizione Mommsen, p. 36): « Ulixes Ithacus.... cuius sapientiam.... maxime Homeri nobile carmen asseruit, quod multas civitates et populos circumivit.... ».

Canti popolari greci

Il Berchet, pubblicando nel 1837 dall'esilio del Belgio le *Vecchie romanze spagnuole*, esprimeva nella prefazione il dubbio e il timore che in Italia non fosse ancora sorta alcuna « impazienza di desiderio.... in favore delle poesie popolari », e « che certe discipline scolastiche » di cui non aveva « dimenticato il sussiego » nutrissero « tuttavia laggiù certo facile biasimo di tutto ciò che non proceda in linea diretta dalla scuola. » Il Berchet non andava lontano dal vero ne' suoi dubbii e ne' suoi sospetti; ma già da più anni attendeva a raccogliere in Italia e altrove i modesti ma assai spesso fragranti fiori della poesia popolare colui che deve considerarsi, rispetto all'Italia, come il più efficace promotore e quasi il fondatore di questi studii, Niccolò Tommaseo; e l'opera sua veniva in luce negli anni 1841-42, in quattro volumi, col titolo: *I canti popolari toscani, corsi, illirici e greci.* È certo ch'egli prese l'ispirazione e le mosse dal Fauriel, il quale nel 1824 aveva rivelato alla Francia e anzi all'Europa occidentale che tesori di poesia contenessero i canti popolari della Grecia; ma nella storia della cultura italiana al libro del Tommaseo è da riconoscere una

propria originalità e un'importanza assai grande, come inizio d'un movimento di studii che, per merito suo, in pochi anni si diffuse per tutta la penisola. Aggiungiamo un corollario, che riguarda più da vicino il nostro speciale argomento: ai canti greci e alla loro nuova e squisita bellezza, che colpì subito le immaginazioni anche de' letterati più sospettosi e restii, noi dobbiamo, per la trafila delle due raccolte, del Fauriel e del Tommaseo, se i canti popolari italiani, meno capaci per se stessi di suscitare nei nostri letterati così unanime ammirazione, furono da essi ricercati e studiati con diligenza ed amore.

Ma i canti greci non hanno bisogno di meriti estrinseci per farsi degnamente apprezzare anche fuori della loro terra d'origine. Il popolo a cui fluirono dal petto è quello stesso a cui gli Dei avevano fin da' tempi più remoti fatto il dono della più ricca e potente e armoniosa vena di poesia, che abbia mai temperato nel cuore degli uomini il cruccio o il tedio della vita; e quando gli dei fanno simili doni, non li ritolgono più. Questo popolo che sembrava fosse reso muto e insensibile per secoli e secoli dal suo doloroso destino, aveva invece conservato sempre fresca e vivace nel suo cuore profondo la sorgente delle antiche ispirazioni; e mentre più sembrava accasciato sotto il peso dell'ineluttabile rovina, più alta, più ardente e melodiosa la sua voce aveva cantato in faccia « ai monti, ai fiumi, ai mari eterni » la storia del suo dolore e dell'anima sua, anima greca e anima umana, in accenti che non potevano perire. Quando l'Europa li intese, parve che i secoli della schiavitù del popolo greco s'illuminassero a un tratto

d'una gran luce: si credevano muti e s'era udita la loro voce.

L'ammirazione più viva fu subito per i canti cleftici; e se forse allora, per le circostanze de' tempi e per le condizioni degli spiriti, passò il segno, sarebbe ingiusto scemarne di troppo la misura. Mentre in Italia il canto popolare è quasi solo d'amore, la poesia popolare greca, per i belli e caratteristici canti cleftici, risuona tutta d'armi e di guerra. I clefti furono ne' varii tempi, e un po' anche tutto insieme in ogni tempo, signorotti militari indipendenti e soldati di ventura, ribelli avventurosi e, diciamo pure, come vuole il nome, briganti; ma briganti eroici e patriottici, finchè il dominio turco durò, briganti quali, nel periodo del romanticismo, piacevano alle fantasie dei poeti, di Schiller come di Byron. Annidati nei monti inaccessibili, che erano stati le sedi venerate degli Dei e delle Muse, rotti ad ogni fatica e ad ogni sofferenza, temuti non solo dai Turchi, ma soprattutto dai Turchi, di fronte ai quali rappresentarono sempre il sentimento di ribellione del popolo greco contro i cani infedeli (e furono poi infatti gran parte della guerra d'indipendenza), si compiacevano di quella loro durissima e pericolosa vita, di quella loro superba libertà conquistata e difesa in una continua guerriglia; e nei loro canti brevi, energici, selvaggi, volanti rapidi allo scopo come le palle dei loro infallibili fucili, celebravano essi stessi gioiosamente le loro stupende prove di destrezza e di forza, d'impeto irresistibile e d'indomabile resistenza, di ferocia e d'eroismo. « La mano mia guanciale, e la mia spada letto, Ed il fucile al fianco, come lo sposo a sposa: » questi due versi ricordati dal

Pavolini nella sua bella introduzione (1) ci danno una potente e fedele immagine della vita dei clefti.

Sono veramente popolari questi canti? Certo, se l'aggettivo significa diffusi tra il popolo. Ma chi saprà indicarci il limite preciso che divide la poesia schiettamente popolare da quella ch'è fatta ad immagine sua? I gradi d'analfabetismo o d'ignoranza in genere, e di povertà intellettuale e fantastica, che distinguono il poeta di popolo da quello che già potremmo chiamare poeta d'arte? Il vero è che non esistono se non innumerevoli sfumature. In questi canti trema qua e là, specialmente negli spunti iniziali, qualche motivo letterario, quasi vestigio dell'eredità gloriosa dei secoli, e più d'una volta ci balza incontro con energica mossa il poeta individuo; e spesso ci sembra invece di riconoscere gli elementi sparsi ed embrionali, dai quali avrebbe potuto comporsi e giganteggiare la *canzone di gesta* della Grecia moderna.

Ma non già un'aspra e scarna sorella della *Chanson de Roland*, bensì, degna della sorridente fantasia ellenica, un'*Iliade* novella. Poichè, nonostante il continuo e spontaneo prorompere di sentimenti bellicosi, i canti cleftici di rado sono monotoni o soverchiamente rigidi e rozzi. Il clefta ama le sue armi, che quando sarà morto si appenderanno « nella chiesa, dove si dice messa »; le sue armi e il suo cavallo, col quale parla, come gli eroi

---

(1) *Canti popolari greci,* tradotti ed illustrati da NICCOLÒ TOMMASEO, con copiose aggiunte ed una introduzione per cura di P. E. PAVOLINI. Palermo, Remo Sandron, edit. [1905], in-16°, pp. 200. È il vol. V della *Biblioteca dei popoli,* diretta da GIOVANNI PASCOLI.

d'Omero. Fidato in loro, che importa se i Turchi sono cento contr'uno? Quando, al posare della battaglia, i rimasti si contano, « contansi i Turchi tre volte, e mancano cinquecento »: contansi anche i Cristiani, e uno solo manca. Ed ecco « egli viene di mezzo a' Turchi, Sul suo cavallo saltando, con la spada in sangue. »

Ma il clefta canta pure l'amore, canta la libertà della natura. Fuggevole apparizione è ne' nostri canti l'amore, ma splendida e indimenticabile. Quarantadue clefti gareggiano per ottenere una fanciulla; ma ella non concederà la sua mano se non a chi divelga e sollevi « un'antica rupe, un masso radicato » ch'è nel suo giardino. Ed ecco per un'altra fanciulla una più terribile gara: Kentro sfida uno de' suoi, cha ha osato contendergliela. Sono pochi versi, che non sfigurano accanto ai molti bellissimi della *Légende des siècles* nei quali Victor Hugo descrisse il duello d'Orlando e d'Olivieri:

Le jour naît, le combat continue à grand bruit:
La pâle nuit revient, ils combattent: l'aurore
Reparaît dans les cieux, ils combattent encore.

Udite l'oscuro cantor popolare:

Dal mattino combatterono, e il sole tolse giorno:
e presso al tornar del mattino, Kentro fu ferito,
Kentro fu ferito al piede ed alla mano.
Alta voce gridò, quanto più poteva:
— Fucile mio superbo, pistola mia d'argento,
e tu, mia spada damaschina, in quali mani cadrai? —

Talvolta, anche le donne combattono. Una ragazza faceva da dodici anni vita coi clefti, non conosciuta da

loro; e una mattina di festa uscirono insieme « a giocar di spada e a trarre le pietre »:

E dal molto agitarsi, e dal molto suo ardore
si ruppe il bottone d'argento e apparve la sua mammella.
Ed altri dicono che è oro, ed altri dicono argento:
ma un giovanetto clefta, lui la conobbe:
— Questo non è oro, argento non è quello:
ma di fanciulla seno, che splende come il sole. —

Mirabile fantasia, degna del popolo che a Venere Afrodite diede compagne le Grazie! Peccato che si ritrovi di nuovo, guastata, nel canto seguente, *La bella tradita,* infelice e incoerente centone di più canti, che nulla hanno che fare tra loro.

Ai sentimenti del clefta serve di sfondo la natura, che in lui è sentimento non meno sincero e imperioso degli altri, e s'esprime colla medesima rapidità incisiva e ardente. Nella selvaggia libertà de' suoi monti, quasi tuffato nell'aria rudemente riconfortante delle alpestri cime, ora togliendosi la sete alle pure sorgenti zampillanti dalla roccia, ora posando nei silenzii infocati del mezzogiorno all'ombra dei grandi alberi montani e seguendo collo sguardo il volo dell'aquila reale, il clefta vive in un'intima comunione di spirito colla natura che lo circonda: egli ha « i boschi a compagni, le fiere ad amiche, Le nevi per coperta, le rupi per giaciglio »; si mette in via dalla casa materna per salire a' suoi inespugnabili rifugi, e parla amichevolmente coi monti e colle valli: « — Vi saluto, monti coi burroni, valli con le brine! — », e valli e burroni gli rispondono un ben noto linguaggio: « — Salve, bravo ragazzo, guer-

riero valoroso! — »; aquile e rosignuoli sono i suoi messaggeri, e da loro gli vengono frequenti annunzii di minaccie nemiche, di pericoli da sfuggire, anche della morte imminente; e quando muore, lo piangono « le fonti e gli alberi », e i fiori da lui piantati reclinano il capo e cadono, triste presagio di sventura alla vecchia madre nella casa deserta. Ma il clefta, anche morto, vuol godersi ancora i soavi annunzii della primavera che amava: egli che vuole, anche morto, essere pronto all'appello della battaglia come il granatiere di Heine, rivolge i suoi ultimi pensieri ai suoi primi amori, il fucile e la libertà della natura:

Fate la mia sepoltura, larga, alta che sia,
ch'i' stia ritto per combattere, e caricare dallato:
e dal lato destro lasciate una finestra,
che le rondini vengano, portino la primavera,
e i rusignuoli m'annuncino il dolce maggio.

Non sembrerebbe possibile mutare una sola parola a questo canto d'un morente, pel quale la morte non è che una serena continuazione della dolce vita. Eppure il popolo osa mutare: di generazione in generazione il canto con maravigliosa semplicità di mezzi e con inimitabile grazia si adatta a sentimenti nuovi, accoglie in sè i palpiti, le aspirazioni, i sorrisi di anime nuove. Il primo poeta era forse un candido vecchio: un altro clefta poeta, certo giovane e forte, a cui la primavera e i rosignuoli cantavano dentro gioiosamente d'ogni stagione, pensò alla sua sepoltura collo scherzoso sorriso d'involontaria incredulità ch'è proprio dei giovani, e alle rondini annunciatrici del maggio sostituì le belle

fanciulle, che gli facevano ressa nel cuore. La mia sepoltura, egli cantò,

abbia da man dritta una finestra,
che vengano e vadano le belle, vengano le nero-occhiute,
e dicano: — che Dio perdoni al giovane che ci amava! —

Allato ai canti cleftici, in gran parte epici e storici, stanno bene quegli altri canti, che di storici portano più propriamente il titolo, celebrando fatti della lunga e varia lotta del popolo greco contro il Turco; e gli uni e gli altri insieme, dalle scaramuccie dei clefti alle battaglie dei Sulioti contro il pascià di Giànnina e alla guerra d'indipendenza, colle sventure e le eroiche rovine di Parga e di Messolongi, segnano come le pietre miliari dello strano e poetico risorgimento del popolo greco, dai primi tentativi incerti e bizzarri alla splendida lotta finale. Altri popoli nascondono faticosamente la loro storia nei libri: tutta la Grecia cantò la propria storia, e i nomi degli eroi risuonarono su mille bocche, dallo spuntare dell'alba ai silenzii notturni, nel piano e sul monte. Senza dubbio è storia poetica, ma forse non è sempre poesia la vera storia? Poco importano le date precise, quando sentiamo parlare l'anima dei fatti. Nelle date che gli eruditi assegnano a questo o a quel canto io non saprei se sia da riporre intiera fiducia; e, per esempio, posto che il quindicesimo de' canti cleftici, sulla morte di Liaco, attribuito agli anni 1804-1810, sia, come non mi par dubbio, la medesima cosa che il ventiseiesimo, *Il clefta Giorgio morente*, chi m'assicura che Liaco non abbia preso il posto di Giorgio o che entrambi non si siano sostituiti in un luogo non

loro? Ma poco importa che il canto insignito del nome di un eroe corresse già sulle bocche del popolo, molte generazioni prima che l'eroe nascesse, se il popolo, quando cominciò a splendere la gloria di lui, credette di riconoscerla celebrata in quegli accenti famigliari e cari.

Perfino il bellissimo canto sulla *presa di Costantinopoli*, ch'è il primo de' canti storici, potrebbe parere ad alcuno, anzichè un gemito di dolore davanti alla presente rovina, una persistente memoria dell'infausto passato, risorta più viva nel risorgere del sentimento di patria. I Turchi prendono la città, prendono Santa Sofia « che aveva trecento due campanelli, e sessanta due campane: Ogni campana un prete, ogni prete un diacono. » E una colomba (seguo una redazione un po' più completa che quella del Tommaseo) scende dal cielo e annuncia: è la volontà di Dio che la città sia de' Turchi. « Mandate méssi in terra de' Franchi, che vengano tre navi, e l'una si porti la Croce, e l'altra il Vangelo, e la terza, la più bella, si porti la Sacra Mensa, che non la rubino i cani, che non la contaminino. La Madonna tremò e lacrimarono le immagini. » Il canto ha fin qui andamento e contenuto affatto popolare, e si crederebbe finito; ma ecco ad un tratto apparire il poeta in un movimento lirico inaspettato e stupendo: « chétati, Signora nostra, e voi, immagini, non piangete: Di nuovo, cogli anni, coi tempi, di nuovo è qui vostro. »

Se anche fosse antico il resto del canto, e questi due ultimi versi, che giungono così improvvisi e tanto s'innalzano sopra gli altri, fossero i soli aggiunti dopo, il canto non ha vero valore e significato se non per essi e chi li aggiunse fu il vero poeta. Essi chiudono in sè

la suprema aspirazione del popolo greco, indicando con tranquilla ma indomabile energia la mèta ideale d'ogni sua speranza e d'ogni suo futuro conato.

Un altro ciclo di canti, non meno proprio e non meno caratteristico della Grecia che i canti cleftici, prende il nome da *Caronte*, ch'è pei Greci moderni la Morte, cioè la sua personificazione: anche per gli antichi la Morte, *thánatos*, aveva figura d'uomo. Ma in Caronte si confusero e si unificarono varie divinità infernali, e ai concetti pagani si sovrapposero concetti cristiani e lugubri fantasie medievali; cosicchè la nuova figura di lui appare una creazione originale, di strana e paurosa grandiosità. Eppure in tutti questi canti, alcuni de' quali sono capolavori di poesia e ispirarono illustri poeti moderni, in tutti perdura potente l'amore per la *vita serena*, che faceva sospirare Achille nell'Ade. Chi mi sa dire se sia d'un moderno cantor popolare o d'un contemporaneo di Mimnermo, questa deliziosa e impressionante descrizione della sfilata dei morti? Caronte passa i monti co' morti:

Trae i giovani innanzi, i vecchi dietro,
e i teneri bambinelli in sulla sella in fila.
Pregano i vecchi, e i giovani supplicano:
Caronte caro, posa in una terra, posa ad una fresca fonte,
che beano acqua i vecchi e i giovani facciano al disco
e i piccoli bambinelli colgano fiorellini.

Ultimo e vano desiderio del bel sole terreno, dei bei fiori terreni!

Ma pur altrove che nel ciclo di Caronte, in certi *lamenti* funebri, ne' quali il dolore raggiunge talvolta

un'intensità tragica, l'amor della vita s'esprime con accenti commossi d'alta poesia; e un morto risponde ai vivi auguranti il buon giorno:

Il buon giorno l'avete nel mondo di su,
che passeggiate con la rugiada, che lampada vi fa chiaro;
ed io lo sventurato, nella terra l'infelice!

(così dolgonsi anche i morti di *Fuori alla Certosa di Bologna*); e ad un marinaio, forse perito nel mare, alcuno, forse un compagno, prega che si scavi la fossa sulla spiaggia marina,

che senta spumeggiare le onde e il vento soffiare
e senta i suoi compagni che gridan: — Issa, molla!

Non è forse l'acuto odore della salsedine che ci viene incontro? O si può esprimere con più semplice efficacia la profonda passione che il mare lascia in chi ha vissuto a lungo con lui?

Altrove, col desiderio della vita perduta si mescola il sentimento realistico e ironico delle umane miserie. Il canto 87 tra quelli di Caronte, che comincia con uno dei più bei spunti di descrizione della natura, fra quanti sogliono nei canti popolari servir di appiglio e di antitesi all'espressione del sentimento soggettivo, narra di tre prodi che voglion fuggire dall'Ade, e una bionda fanciulla si raccomanda che la piglino con sè, perchè possa rivedere la madre che s'attrista per lei, le sorelle che la piangono. Ma duramente scettica è la risposta: « Fanciulla, le tue sorelle nel ballo danzano; Fanciulla, la madre tua nella strada sta a crocchio. » Eppure questo canto che drammatizza con ardita fan-

tasia il doloroso proverbio « chi muore giace e chi vive si dà pace » e si direbbe creato di getto da uno spirito heiniano, forse non aveva un tempo nulla d'ironico, se, come mi sembra probabile, la sua chiusa originaria è una delle due che il Pavolini riferisce in nota. Nella seconda di queste, la giovinetta vuol ritornare nel mondo, perchè vi lasciò un bambinello, un bambinello in culla:

piange la notte per la poppa e la mattina per la mamma,
e al dolce albeggiare chi lo fascerà?

È un altro bellissimo esempio di quelle alterazioni che mutano il primitivo concetto d'un canto, e a me sembra singolare quest'istinto poetico che in un canto intuisce come un senso più riposto e gli dona un'anima nuova.

Abbiam dovuto tacere delle *Ballate e romanze*, che però anche in Italia troverebbero non troppo indegne sorelle; e appena possiamo accennare ai *canti famigliari* e ai *canti d'amore*, tra i quali sono da annoverare anche i *Distici*, in parte finora inediti, squisita primizia offerta ai suoi lettori dal Pavolini. Qui riconosciamo subito i motivi più noti, più cari, più diffusi dovunque: la ragazza che vuol marito e la donna mal maritata, le male lingue, la fanciulla guerriera, la canzone delle trasformazioni, resa famosa nella poesia d'arte specialmente dal Mistral, il segreto d'amore palesato dagli astri, donde il Carducci trasse il suo *Panteismo*, e il soavissimo *Lamento* che riecheggia nel suo *Pianto antico*, e contrasti di fiori, e corrucci e paci, e tutte le bizzarrie e le fantasticherie dell'amore e le sue gioie estatiche e le sue disperazioni selvaggie. Un amante dice: « altre volte io t'amavo e t'amavo nel cuor mio: Ora non

ti degno, nastro de' miei capelli. » Certo non aveva letto Catullo; eppure anche negli ultimi due versi del canto, ecco di nuovo il catulliano *cui videberis bella?* in forma più recisa ed energica: « Dacchè non t'ho baciato il tuo labbro è appassito: Il tuo viso annerì, la bellezza volata via. » Un giovane strano fantastica di fare un giardino, dove vengano tutte le belle dagli occhi neri e per un grappolo d'uva offrano baci (i primi tre versi di questo canto, num. 148, non saranno da togliere?). Altrove il signore con la signora sale su per una scala d'oro e soavemente scherza quasi trasognato in una deliziosa ebrezza d'amore. E poi rondini messaggere, e uccelli consolatori o nunzii di sventura, e lievi risate e susurri, e piante che avvizziscono perchè è avvizzito l'amore, e altre che, come nella leggenda di Tristano, si piegano l'una verso l'altra, in un'eternità d'amore sopravvivente alla morte, e un continuo balenìo d'occhi neri, e numeri simbolici, e misteriosi profumi, e visioni del mare, dove il poeta innamorato aduna tutte le dolci cose di cui s'allieta la sua fantasia. Una sottile ebrezza vince a poco a poco anche il lettore, nell'abbandonarsi a quest'onda pura e cristallina di poesia, e l'anima alata e leggera vola sotto limpidi cieli, per notti stellate, verso infiniti orizzonti marini, in fondo ai quali trema una nuvola bianca, in ombra d'amore:

> naviga in un tepor di sole occiduo,
> ridente a le cerulee solitudini....

Il commento del Tommaseo ai canti greci è giustamente celebrato; benchè non si possa negare che anche qui, non meno delle sue grandi e svariatissime doti,

quel potente e agilissimo ingegno metta quasi ostentatamente in mostra le sue bizzarrie, le sue deficienze, i suoi pregiudizii. Quando coglie giusto, i commenti sono spesso piccoli capolavori, e penetrano nell'intimo della poesia popolare, facendone sprizzare nuovi raggi e barbagli; e talvolta inoltre, quando anche non coglie giusto, la poesia che nel canto non è il Tommaseo aggiunge di suo, e poesia più armoniosa e spontanea che non contengano di solito le sue liriche (perdonatemi, buoni e illustri amici che le ammirate). Ma pur troppo egli, non di rado, irremovibile ne' suoi preconcetti romantici o nelle sue fisime individuali, guasta l'ingenua poesia de' canti attribuendo loro sentimenti non loro, e li appesantisce colla sua sovrabbondante morale; o suscita in noi inopportuni movimenti quasi di stizza con quelle sue affermazioni che un canto, o un verso di questo o di quell'altro canto, vale un libro dell'Odi d'Orazio o l'*Euridice* virgiliana o altre buone cose simili. Involontariamente si brontola:... lascia stare i santi.

Ma della traduzione non è da dire che bene, un gran bene, e dell'arte squisita del Tommaseo si potrebbero additare prove singolari e mirabili anche solo esaminando il movimento ritmico che spesso pervade e trascina quella sua prosa poetica. È merito insigne del Pavolini esser riuscito a dissimular così bene fra i canti della raccolta del Tommaseo i non pochi inseriti da lui e da lui tradotti, che se non ci fosse in fine un indice ammonitore difficilmente si riuscirebbe a distinguere l'opera dell'uno da quella dell'altro.

Il Kalevala

L'amico mio e collega P. E. Pavolini, del quale con maggior ragione si può ridire, come del Salvini diceva il Redi, «che ha tante lingue in bocca», aveva già dato alla *Biblioteca dei Popoli*, diretta dal Pascoli e pubblicata dal Sandron, due belli e importanti volumi: la traduzione parziale dell'immenso poema indiano *Mahâbhârata*, con sunto delle parti non tradotte; la ristampa, con sue proprie aggiunte, dei *Canti greci moderni* tradotti dal Tommaseo (1). Ora il Pavolini ne aggiunge un terzo, e di così gran mole, che la *Biblioteca dei Popoli* ha dovuto trasformare il suo solito formato in ottavo in un formato in quarto: egli ci dà tradotto l'intero poema nazionale e popolare dei Finni, il *Kalevala*: 50 *runi* o canti, 22.800 versi. Sono versi corti, ottonarii, ma sono sempre un bel numero.

Il *Kalevala* è stato abbastanza fortunato in Italia, e c'è da rallegrarsene per quel piccolo popolo, simpatico e civilissimo ma non sempre fortunatissimo, che sono i Finlandesi. Già gli è toccato la buona sorte, che

(1) [Vedi in questo stesso volume le pp. 103 e sgg.].

molti capolavori delle letterature straniere non hanno ancora avuto, di trovare in Italia chi gli dedicasse una di quelle opere, che restano sempre fondamentali, per quanto le ricerche progrediscano e giungano a risultati nuovi: Domenico Comparetti, che da' suoi studii su Omero e la cosiddetta questione omerica fu indotto a rivolgere lo sguardo alla poesia epica della Finlandia, dalla quale, secondo alcuni, poteva, meglio che da qualsiasi altra, venir luce sull'antica poesia epica dei Greci. E se non fosse che devo parlare della traduzione del Pavolini, io pregherei senz'altro i miei lettori di risparmiarmi la briga di far l'articolo e di leggere invece subito il bel volume del Comparetti, intitolato: *Il Kalevala o la Poesia tradizionale dei Finni: studio storico-critico sulle origini delle grandi epopee nazionali* (1). Degnamente al Comparetti ha dedicato il Pavolini l'opera sua.

Ma, cosa singolare in Italia, la traduzione del Pavolini non è la prima: poco innanzi alla sua, cioè appena qualche mese fa, ne uscì un'altra, dovuta ad un esimio naturalista fiorentino, Igino Cocchi, in due volumi, con prefazione di Domenico Ciampoli. Anzi, il Ciampoli stesso aveva un tempo pensato anche lui a tradurre tutto il *Kalevala* o ne aveva almeno manifestato l' intenzione! Ma il Cocchi avrebbe dovuto guardarsi, non dico dal chiedergli una prefazione, ma dal seguire l'esempio ch'egli aveva dato in qualche primo saggio; e avrebbe potuto bastare a metterlo sull'avviso la giustissima ammonizione del Comparetti, che, in una nota del libro

---

(1) Roma, Accademia dei Lincei, *Memorie* della Classe di Scienze morali, ecc., VIII, parte 1ª, 1891.

già ricordato, scriveva (pag. 15): « In italiano promette una traduzione Dom. Ciampoli che ne ha dati alla stampa due saggi nel nostro verso eroico, errore che speriamo saprà correggere ». Il *Kalevala* in endecasillabi! È come se traducessimo l'*Iliade* in settenarii. E, sebbene il Cocchi abbia dimostrato di essere un degno discendente di quei nostri antichi scienziati toscani, che trattavano altrettanto bene il verso che l'esperimento o il calcolo, e i suoi versi abbiano pregi innegabili di franchezza e di eleganza, la scelta del metro è tale che le sembianze primitive del poema finnico non si riconoscono più. Il difetto si scorge più chiaro, se è possibile, nei pezzi lirici di cui abbonda il poema. C' è, nel *runo* XXII, fra i canti di nozze, tutti graziosissimi, quello della madre alla figlia, che, insieme con tante altre care cose, le dice:

Che cos'era a te la vita,
quando presso al babbo stavi!
tu crescevi come un fiore,
come fragola in boschetto:
dopo il letto, il burro avevi,
al mattin latte bevevi;
fra i lenzuoli, pane bianco,
al mattin ti davan panna:
e se il latte non gustavi,
il prosciutto ti aspettavi.

Poi la mamma, dopo aver rammentato alla figliuola che prima non aveva sopraccapi e non badava che ai giuochi, volge il pensiero alla nuova casa che l'aspetta:

Or da questa casa parti,
ad un'altra casa vai,
ai comandi d'altra mamma,

di famiglia forestiera;
qua in un modo, là in un altro,
altrimenti è l'altra casa:
differente è il suon dei corni,
delle porte il cigolare,
e lo strider delle soglie
e dei cardini il gridare.

Si confronti la traduzione che fa il Cocchi di questi ultimi versi:

Questa tua casa or lasci, ed a straniera
Casa ti avvii, dove altra madre impera.
Entri in famiglia sconosciuta; mutano
Le usanze con mutar dei luoghi: e quanta
Troverai differenza ne la nuova
Tua sede! Non ha più lo stesso suono
Il corno de 'l pastor; diversamente
Su' lor cardini stridono le porte.

C' è a chi piace di più il *Kalevala* del Cocchi? Può essere: non siamo noi classici e figli di classici? Ma non è il *Kalevala* dei Finni, del quale soltanto a noi deve veramente importare, e che vogliamo conoscere ingenuo, dimesso, bambinesco, com' è e come lo conoscono e lo amano, insieme coi dotti, gli indotti della Finlandia. Non dico gli analfabeti, perchè in Finlandia non ce ne sono.

Io però non ho fatto questo confronto per mettere l'una di fronte all'altra le due versioni o per negare ogni merito a quella del Cocchi, ma per far risaltare meglio col confronto il carattere tutto suo, popolarissimo, del singolare poema finnico. Esso, come ho già detto, è in

ottonarii, che corrispondono all' ingrosso ai nostri, e sono l'unico metro nazionale dei Finlandesi; ottonarii senza rima obbligatoria, benchè la rima vi si trovi abbastanza spesso, nel qual caso anche il Pavolini l' ha di solito conservata; ma con le proprie caratteristiche dell'allitterazione e del parallelismo. Il parallelismo è uno dei procedimenti più comuni della poesia popolare; ma come presso altri popoli così presso i Finni si è svolto in una vera e propria legge. Sopprimendolo, ci vedremo sfumare dinanzi gran parte di questo poema e di questa poesia.

L'allitterazione consiste nel far cominciare due o più parole del medesimo verso colla stessa consonante e vocale, o anche solo colla stessa consonante (o vocale); e in finnico, dove le parole son tutte accentuate sulla prima sillaba, è più efficace e più facile che in italiano. Finnicamente allitterati sono non pochi versi del Pavolini (per es. « corse il lupo lungo il lago »); benchè egli, fermo nel suo proposito di badare anzitutto a rendere come ha saputo fare, con la massima sincerità, insieme col senso letterale, il tono popolarissimo e quasi fanciullesco del suo poema, non ricorresse a questo artifizio (che, poi, non ha di solito molto valore in italiano) se non quando poteva riuscirvi senza sforzo nè danno. Del resto, nemmeno a queste due leggi del parallelismo e dell'allitterazione i poeti popolari finni concedono un potere assoluto e dispotico, ma soltanto una sovranità liberalmente costituzionale.

Sulla copertina del volume – che anche sotto l'aspetto della bellezza e ricchezza tipografica fa molto onore alla coraggiosa casa Sandron – sono rappresentate le brac-

cia di due uomini non visibili che si tengono per mano. Le disegnò Vittorio Corcos, in modo che anche l'arte italiana ha un poco contribuito ad adornare questo volume; ma esso nell'interno, oltrechè di fotografie, si abbellisce di alcuni dei tipi o delle scene che all' illustre pittore Axel Gallén-Kallela furono ispirati dal poema della sua nazione e ch'egli concedette al Pavolini di riprodurre e la Società finna di letteratura aiutò a riprodurre, assumendosi parte delle spese per le illustrazioni fototipiche. Ma torniamo ai due non visibili possessori di quelle quattro braccia del Corcos. Sono due *laulajat* o « runatori » o cantori finnici popolari. Il Corcos n'ebbe la felice idea da alcuni versi in principio del primo *runo*, nel quale il poeta fa il suo proemio, annunziando che nasce in lui il desiderio di cantare, e descrive il modo come il canto si fa, sempre in due, tenendosi per mano e leggermente dondolandosi:

Or prendiamoci per mano,
intrecciam dito con dito,
sì che ben possiam cantare,
meglio ancora recitare....

Il vero cantore o poeta è uno solo però, e dice un verso per volta, sopra una cantilena assai semplice e sempre uguale, mentre l'altro non fa che ripetere il verso allo stesso modo, dando il tempo al compagno di ricordare o, se è necessario, di improvvisare quello che deve seguire. L'uso si va perdendo, ma non è però scomparso finora.

Al vanto di essere il primo fra i *laulajat* aspirò Elias Lönnrot, quel patriottico, modesto, coscienzioso, inge-

gnoso e operosissimo medico finlandese che fu in massima parte il compilatore e in qualche parte l'autore del *Kalevala*. Poichè questo poema è di una natura differente da qualsiasi altro poema del mondo, singolare e bizzarra: moderno e antico, opera di un individuo e opera di un popolo, nato dall'anima finnica e, insieme, nato dalla questione omerica. In un tempo che questa era vivissima e che per opera del Lachmann le teorie wolfiane parevano gettar nuova luce anche sui *Nibelungi*, il Lönnrot, trovandosi dinanzi l'enorme massa dei canti popolari della sua patria, li considerò come le membra disperse di un antico canto, non troppo esteso, che fosse stato più tardi ampliato nella tradizione orale e poi scisso in innumerevoli pezzi e varianti. Non è da creder così (egli pensava) dell'*Iliade*? Se Omero raccolse e con potente ingegno poetico ricreò in una nuova unità i pezzi dispersi di quella più antica e minore *Iliade*, io, senza il suo genio poetico, ma collo sforzo della mia buona volontà e della memoria riboccante di *runi*, come non fu mai quella di nessun *laulaja*, e colla mia pazienza e tenacità di erudito, sarò l'Omero dei canti della mia patria.

Il Lönnrot non inventò nulla. Di nuovo, di suo, nel poema non c' è che questa idea del poema, questa unità creata artificialmente fra un caos di canti, di solito molto brevi, e che, i più, non avevano alcuna relazione fra loro nè l'avevano mai avuta. Ma egli creò la nuova unità con metodi molto semplici: accostando, combinando, talvolta fondendo un canto con l'altro; scegliendo quella variante che più gli giovava; mutando qualche nome d'eroe in un altro, ch'era necessario a svolgere il suo filo; inserendo i canti magici o i canti

lirici, per esempio quelli di nozze, nei momenti opportuni. Forse appena qua e là si troverebbe qualche verso suo (e, s' intende, tratto anche questo sulla falsariga di tanti altri versi popolari), colà dove gli era assolutamente necessario legare ciò che di suo non era legato. Ma, mentre forse nessun canto trovasi nel *Kalevala* che sia detto proprio nella medesima forma dai *laulajat*, è da aggiungere nel tempo stesso che nessun *laulaja* della Carelia, dove ancora sgorga più viva e pura la fonte dei canti, troverebbe in alcuno di essi alcunchè di non suo.

Una prima redazione del *Kalevala*, in 12.000 versi, fu pubblicata dal Lönnrot nel 1835; la redazione definitiva, la nostra, è del 1849. In Finlandia, come fuori della Finlandia, non mancarono le illusioni che quello fosse un vero poema nazionale e interamente popolare; benchè il Lönnrot non ne avesse mai nascosto il vero carattere e continuasse fino alla sua morte, che fu nel 1884, e, per così dire, anche dopo la sua morte, col lasciare intatti tutti i suoi manoscritti, a far del suo meglio perchè si potesse riconoscerne la natura e l'origine. Ora le illusioni sono scomparse, ma il poema rimane ugualmente caro alla sua patria, rimane ugualmente il poema nazionale della Finlandia, che vi ritrova dentro tutta la vecchia e originaria anima sua. L'erudito Lönnrot ha ben meritato il nome di Omero finnico, perchè egli ha veramente creato una nuova opera di poesia. Come? per quale misteriosa virtù egli ha infuso una vita che non possedeva, ha moltiplicato la forza della poesia senza esser poeta? O per quale illusione sembra a noi che sia cresciuta la virtù della poesia da questa nuova e artificiale unità, che facilmente un'analisi critica dimostra

poco profonda e poco organica? Il problema, che è scemato d' importanza per i filologi, da quando sanno che per la questione delle origini epiche non può ricavarsene nulla, diventa forse curioso quale un problema di psicologia o di estetica. Certo è che i canti isolati finni non avrebbero ottenuto presso gli stranieri l'accoglienza piena di simpatia e di ammirazione ottenuta dal *Kalevala* del Lönnrot, e che per mezzo di esso sembra quasi che i Finni abbiano acquistato una grande voce poetica da farsi ascoltare nel mondo, quale prima non possedevano.

Ma la simpatia e l'ammirazione che gli stranieri gli dimostrarono, questo ibrido e bizzarro *Kalevala* senza alcun dubbio se la merita. Non s' immagini un poema nazionale come l'*Iliade* o come i *Nibelungi*: la nazione qui non apparisce, poichè appena vi si può riconoscere qualche nome di regione non interamente fantastica e indeterminata, e, se è vero che il paese di *Káleva, Kalevala*, nella mente patriottica del Lönnrot assunse un più preciso e nobile significato, questo potrà valere per lui o per i Finni, ma non per uno spregiudicato lettor del poema. Nè vi si cerchino rumori di guerre o imprese d'eroi. Qui non si combatte. È un mondo, al più, di novellina, con qualche strana avventura, con molti strani racconti mitici sulle origini del mondo e delle cose, con molti incantamenti, con poche passioni, – tranne forse una, che è descritta con larghezza e con forza, l'amor di madre, – e con appena qualche generica rappresentazione di caratteri. Non molta individualità propria hanno nè il protagonista Väinämöinen, il mago-poeta, o soprattutto il poeta, il *laulaja* eterno, quasi un sim-

bolo del *laulaja* e della sua poesia; nè il suo pratico fratello Ilmarinen, gran fabbro, che fucina il misterioso Sampo, fonte di ogni prosperità, oggetto quindi di aspre lotte, centro del poema e, nella mente del Lönnrot, simbolo dei beni della civiltà; e appena un poco più di carattere mostrano, fra questi eroi di poco carattere, il cupo e sventurato Kullervo, nella cui tragedia risorgono echi lontani delle sciagure di Edipo, e soprattutto l'avventuroso, intraprendente, ciarliero e dongiovannesco Lemminkäinen, la più varia e spiccata figura che abbiano saputo creare i *laulajat*.

Ma la poesia abbonda e nei canti epici e nei canti magici e lirici, tra i quali sono deliziosi canti di nozze; poesia di un piccolo e fanciullesco fantastico, poesia della natura, veduta anch'essa con semplici ma cari e stupiti occhi di fanciullo, poesia di costumi, poesia della casa materna, che le giovani spose piangono abbandonando, o non vogliono abbandonare, come la povera indimenticabile Aino, che si duole con gorgheggi di uccellino e, mentre fugge lo sposo (a dire il vero, troppo vecchio per lei), trova la morte; poesia della nuova casa, a cui le novelle spose si volgono.

E, soprattutto, poesia della poesia. Poichè, quantunque nel *Kalevala* si confondano insieme il potere della parola come magìa e come poesia, la parte che a questa rimane è così grande, che forse in nessun luogo nè tempo troveremmo di essa una esaltazione ugualmente alta, continua e ardente, come non la troveremmo espressa in un simbolo più stupendamente poetico che la creazione dell'arpa. Basterebbe il runo di Väinämöinen, che tocca per la prima volta le corde del divino

strumento, per far molto grande la nostra riconoscenza verso il Pavolini, che in mezzo a così gravi difficoltà di lingua e di metro, e nonostante l' inevitabile monotonia del metro e del parallelismo, ha dato una decorosa e adatta veste italiana a tale poesia e l' ha resa accessibile a tutti.

Al canto di Väinämöinen accorrono le belve, sorgono dal profondo i pesci, tacciono gli uccelli, si chinano gli alberi, tutta la natura freme di dolcezza e di gioia; e giù dagli occhi del vecchio eterno cantore scorrono grandi lacrime, dal volto sul petto, dal petto sui ginocchi, dai ginocchi sui piedi, dai piedi dentro la terra ed il mare, e nel mare si tramutano in perle. Il *laulaja* finno certo ha voluto idealizzare, per proprio vantaggio, l'arte sua, che dà « Perle tutte risplendenti Per regali adornamenti, Per il pregio dei potenti »; ma egli ha trovato insieme un simbolo eterno e universale della grandezza e della potenza della poesia, che, mentre quasi riassume il più intimo e vero significato del *Kalevala*, sarebbe sufficiente a giustificarne la fama.

Il " Giullare di Dio "

Con questo nome, che riassume tutto un giudizio, Alessandro D'Ancona si compiacque di chiamare, nel vecchio e notissimo scritto che ora ristampa (1), il Beato Jacopone da Todi, il discepolo di San Francesco ebbro e vaneggiante di divino amore, che, nella seconda metà del secolo XIII, press'a poco a cominciare dagli anni in cui Dante nasceva o era fanciullo, cantò, nel suo volgare umbro o press' a poco, le meditazioni e le estasi, gli ardori e i dolori della sua anima di asceta e di mistico.

Sulla strana, complessa, attraente figura di Jacopone – che per la prima volta era stata messa in bella luce, con caldo sentimento poetico, dall'Ozanam, nel suo libro sui *Poeti francescani in Italia nel secolo XIII* (1852) – doveva indirettamente cadere almeno qualche raggio dai rinnovati e fervidi studii francescani degli ultimi

---

(1) *Jacopone da Todi il Giullare di Dio del secolo XIII.* Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1914; in-16°, pp. 116 (con una riproduzione della figura del Beato, secondo l'affresco del Duomo di Prato). Forma il num. 1 di una « Biblioteca Umbra ». — L'articolo del D'Ancona risale al 1880 (*Nuova Antologia*).

decennii; e inoltre dagli studii, per molti rispetti affini, intorno ai Laudesi dell'Umbria. Del grande movimento religioso dei Disciplinati, sorto nell'autunno del 1260 a Perugia per la predicazione dell'eremita Ranieri Fasani, le Laudi (che nulla prova siano ad esso anteriori e furono la prima schietta e originale poesia sgorgata dall'anima del popolo italiano) rappresentano la immediata e vasta voce collettiva; ma non mi par dubbio che, della poesia delle Laudi, Jacopone, in un modo o in un altro, e certamente a modo suo, fu l'eco e l'interprete individuale.

Intorno a lui direttamente, però, non è da credere che molti si affaticassero dopo il D'Ancona; o diciamo con maggiore esattezza che, se si lascia da parte un breve scritto del Novati, gli studii si rivolsero quasi soltanto alle stampe e ai manoscritti delle sue poesie. La pubblicazione senz'alcun dubbio più importante e meritoria fu quella della « Società filologica romana », che affidò ad un valente giovane, nel 1910, la cura di riprodurre con scrupolosa fedeltà l'edizione principe di Jacopone, la fiorentina del 1490. Si pensi che Jacopone non si poteva più leggere che in biblioteca, per la mancanza assoluta di edizioni moderne, e che anche nelle biblioteche non è facile trovare l'edizione fiorentina, la migliore senza confronto di tutte, anzi quasi la sola degna di fiducia. Il nuovo editore o rieditore, Giovanni Ferri, non si contentò di trascrivere, ma inoltre accompagnò il testo (a tacere di un ottimo spoglio dialettale delle poesie) con un glossario, che per l'intelligenza di quei difficili e non di rado, per la scorrezione dei testi, inintelligibili versi, è il più prezioso degli aiuti. E detto

l'ho.... per aiutare a mia volta, come posso, i lettori di Jacopone e guadagnare al Ferri, se è possibile, fra tanta ingratitudine antifilologica, un poco di gratitudine.

Le altre indagini che si fecero sulle stampe e i codici sono di certo molto utili tutte, cominciando forse da quelle che contribuiscono a determinare l'autenticità delle poesie; poichè mi par chiaro che non è la medesima cosa giudicare dell'opera di Jacopone sulle cento poesie circa dell'edizione principe o sulle più che duecento di quella secentistica del Tresatti. Si va ora verso la conclusione che autentiche sono quasi tutte e quasi soltanto le poesie dell'edizione principe; nondimeno il lavoro d'indagine avrebbe potuto procedere con maggiore sicurezza e, nel tempo medesimo, con maggiore rapidità, se avesse avuto migliori fondamenti metodici o non si fosse preferito guardare i manoscritti, per così dire, dal di fuori, anzichè ricercarne immediatamente i caratteri e le particolarità più intime. I medesimi pregi, ed anche i medesimi difetti (con curiosi difetti suoi proprii) mostra l'opera che, in questa direzione di studii, è finora la più ampia e conclusiva, come la più importante: il grosso volume di Biordo Brugnoli, che col suo lungo titolo si annuncia soprattutto per un saggio di edizione critica di alcune poesie jacoponiche, propriamente di ventinove, la cui omogeneità vuol essere indicata dal nome di *Satire*, ad esse attribuito calcando le orme del vecchio Tresatti (1).

---

(1) *Le Satire di* JACOPONE DA TODI *ricostituite nella loro più probabile lezione originaria con le varianti dei manoscritti più importanti e precedute da un Saggio sulle stampe e sui codici jaco-*

Ma edizione critica non è: per giungervi bisognerà, come ho detto, studiare i manoscritti più a fondo: sembra però, se non sempre, di solito un testo migliore e più chiaro di quello dell'edizione fiorentina medesima; sia dunque il benvenuto con tutto il suo errabondo eclettismo! Anch'esso contribuisce a togliere qualche velo che ci nasconde l'intelligenza, e ci rende quindi più difficile il giudizio di questa poesia; fors'anche, pur senza proporselo, a far parere meno rozza alcuna di quelle rozzezze su cui si fondarono giudizii, che tuttora prevalgono, circa l'arte e circa la mente del nostro poeta.

Di Jacopone poeta, però, e neppure di Jacopone uomo il Brugnoli, che pur si era proposto di scriverne la biografia, non parla, o non dice nulla che si allontani da ciò che aveva pensato e scritto il D'Ancona; ritorniamo dunque al D'Ancona e al « Giullare di Dio ». Secondo lo *Speculum perfectionis*, San Francesco, dopo aver composto il *Cantico delle creature*, si sentì l'anima tanto piena di consolazione e di dolcezza, che immaginò di mandare per il mondo alcuni suoi fraticelli a predicare e insieme a cantar le lodi di Dio, « tamquam Ioculatores Domini »; poichè, aggiungeva egli, « che altro sono i servi di Dio, se non quasi suoi giullari, che debbono levare in alto i cuori degli uomini e muoverli alla letizia spirituale? ». Questa dolce fantasia del Santo, – in cui forse non sapremmo riconoscere nulla più (ma anche nulla meno) che l'ultimo grido dell'ebbrezza di poesia

---

ponici, per cura di BIORDO BRUGNOLI, ordinario di lettere italiane nella R. Scuola Normale maschile di Perugia. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1914; in-8°, pp. CLX-428.

che lo aveva invaso, come se ad un tratto, nella piena dell'amor suo, sognasse di veder percorso da rivoli di poesia l'intiero mondo per ogni sua parte – avrebbe forse avuto, secondo il D'Ancona, qualche adempimento nella realtà; ma un adempimento l'avrebbe avuto di certo almeno molti decennii dopo, con Jacopone, che, verso il mezzo del cammino della sua vita, a un tratto pentitosi della propria mondanità e infiammato da un violento fervore d'espiazione, fattosi umile e abbietto e vaneggiando santamente come un pazzo, avrebbe anche preso ad andare intorno, a modo di povero giullare, tra le folle dell'Umbria, cantando ad esse, per richiamarle sulla via del Signore, le Laudi da lui composte. Che non sarebbero da giudicare molto dissimili dalle Laudi, di cui l'Umbria da poco aveva cominciato a risonar tutta, e sono com'esse popolari di contenuto e di forma, ossia rozze come i loro ascoltatori, e composte in un rozzo dialetto o vernacolo umbro, ben ignaro di ogni aspirazione « aulica » o « illustre ».

La conclusione è che il canzoniere del nostro frate poeta è un rozzo canzoniere popolare, da mettere accanto alla poesia narrativa popolare dell'Alta Italia, per esempio a quella di fra Giacomino da Verona. Nello scritto dell'illustre storico abbiamo dunque rappresentato un modo di vedere, che è e vuol essere quasi il contrapposto di quello dell'Ozanam: nel nobile scrittore cattolico francese (a tacere di certi suoi errori e di certe esagerazioni), una calda simpatia, sto per dire personale, per il mistico inebbriato di penitenza e d'amore; nel D'Ancona, simpatia per il personaggio storico, ma non però, a quanto pare, per il poeta e per l'uomo:

nell'Ozanam, attenzione rivolta a ciò che sgorga specialmente dall'anima del teologo mistico e del mistico che anela a confondersi in Dio; nel D'Ancona, invece, messe in rilievo le stravaganze del povero fanatico, e ricercati i loro infelici riflessi nell'opera d'arte, e di questa tenuto in conto in special modo ciò ch'è rozza frenesia o rozza predicazione fratesca. Forse è da pensare che nel poeta di Todi siano rappresentati e così intralciati inestricabilmente insieme gli elementi messi in vista dal D'Ancona e quelli che parvero essenziali all'Ozanam da rendere difficile un netto giudizio; ma pure, com'è possibile rimanere sempre incerti e sospesi fra due modi di vedere opposti, fra il « Giullare di Dio » da una parte, il fanatico e grosso poeta del volgo, e il poeta mistico dall'altra, non meno sottile teologo che vertiginoso contemplante?

Il concetto dell'Ozanam fu ripreso da Francesco Novati, in un bel Discorso letto in Assisi nell'aprile del 1895, che ora si può vedere nel volume *Freschi e Minii* (1908). Secondo il Novati, il canzoniere di Jacopone – che nulla ha che fare coi Laudesi – non è « un accozzo di rime giustapposte quasi a caso », ma « ci si presenta in quella vece come la storia di un'anima, la narrazione delle vicende per cui lo spirito, infervorato nell'amore divino, giunge, sorpassando ogni ostacolo, a conseguire il suo fine supremo.... Giubilo, timore, offuscamento dell'intelletto caligante nella piena del contento: tale l'altezza perigliosa a cui guida Jacopone i suoi uditori. Or come immagineremo noi che coloro per i quali egli componeva, prendendo a prestito forma e colori dai mistici della scuola agostiniana, siano stati gli umili frequenta-

tori delle conventicole de' Battuti? Distruggiamo dunque una buona volta codesta leggendaria asserzione, tanto ripetuta e così lontana dal vero ». Come dicono gli *explicit* de' codici di sue rime, non per il volgo indotto scrisse l'estatico poeta, ma per i suoi non meno ardenti confratelli, « pro consolatione et profectu novitiorum studientium »; e « mercè sua l'Italia possiede un volume il quale costituisce una pagina di singolare interesse nella storia del Misticismo ».

Parve e pare al D'Ancona che queste « ardite conclusioni del Novati » manchino affatto per ora di prove; ed io so di un giovane d'ingegno, Mario Casella, che s'era accinto a fornire anche le prove, ma non ha poi pubblicato il suo studio (1). È singolare però che se le prove debbono consistere in documenti, anzichè nell'interpretazione del *Canzoniere*, esse mancano nel modo più completo anche alle conclusioni del D'Ancona, le quali rimangono ciò che fa loro onore di essere, ma forse non vorrebbero essere: una bella e nuova ricostruzione individuale, piuttosto arbitraria (come sono in genere le più belle idee), di un uomo di forte intelletto e non privo, per sua fortuna, di fantasia storica!

Al concetto che il D'Ancona si fece del nostro frate poeta non furon certo estranee le biografie che (in forme poco diverse e non indipendenti) ci tramandò di lui l'ordine francescano, assumendolo ben presto tra le sue più fulgide glorie. Qualche frase di esse, a dire il vero, per esempio ch'egli fu « enfocato e enebriato nel divino

(1) [È stato pubblicato recentemente nell'« Archivum romanicum », IV, 1920, n.[1] 3-4].

amore », avrebbe potuto essere una rivelazione di un più alto carattere del Santo, quale apparve agli occhi quasi abbagliati de' suoi confratelli; ma è vero anche che il minuzioso racconto degli eccessi, a cui Jacopone soleva abbandonarsi, di penitenza e di furibondo e pazzesco avvilimento di se medesimo, spiega ogni più severo giudizio. Notevole è tuttavia che di tanta fede un critico come il D'Ancona degni pur sempre una leggenda, che anche ai più conservatori fra i critici deve apparire come l'elaborazione di alcuni elementi della leggenda francescana, eseguita prendendo a prestito i metodi delle *razos* provenzali! Vale a dire, enumerando le poesie del Santo (l'elenco di esse ha già uno scopo a sè), e disponendole come suggeriscono i particolari biografici o psicologici che in esse paiono contenuti, o, anzi, che su alcune loro generiche e fugaci allusioni vengono bizzarramente e molto coraggiosamente inventati.

Nulla di più grottesco e disgustoso – voglio ricordare, col permesso dei lettori, il più strano degli esempi – del racconto che la leggenda fa del trattamento imposto a se medesimo da Jacopone, per punirsi dell'aver avuto voglia di una « coratella ». Se ne procurò una, e l'appiccò nella cella dove dormiva, « e la matina, quando era l'ora del mangnare, e llui andava e resguardava quella coratella e tocavala un poco colla faccia e poi tirava via.... E tanto stete cussì quella coratella che envermenì e puzava sì forte che se sentiva per tutto el dormetorio, e fra Jacopone onne dì la visitava e tocavala col volto con molto piacere, per confondere el vizio de la gola ». Quando i frati, attoniti e nauseati, scopersero donde veniva l'orrendo puzzo, affer-

rarono con disgusto e con stizza il sant'uomo, e (come si fa a dar loro torto?) di peso, « senza toccare terra, lu portarono nelo necessario e misenlo dentro en quella puza, dicendo: Poichè te sa cussì bona la puza, toglitene e satiatene mo quanto tu voli ». Jacopone, al colmo della felicità, se ne stette « lì dentro tuto giubilando, cantando ad alta boce quella lauda che comenza: *O jubilo de core che fai cantar d'amore!* ».

Io non so quale punizione meriterebbe il frate che ha fatto il poter suo per deturpare in sconcio modo il nobile e ardente canto del poeta, e ha osato voler far credere che il *giubilo del cuore* di Jacopone fosse allusivo alla *coratella*! E si noti, che, subito dopo, a questo che è il canto *Del iubilo del core che esce in voce*, segue quello *De l'amor muto*, e che entrambi appartengono al gruppo dei canti del massimo fervore mistico, dov'è il vero Jacopone. Credo che questo esempio basti a mostrare con quale metodo la biografia del nostro Beato sia stata composta e su quale fondamento oggi ancora si parli delle sue stravaganze e delle sue frenesie. Senonchè – e a questo infine io volevo venire – la biografia che conosce così punto per punto l'origine di ogni poesia di Jacopone, non ricorda mai, che io sappia, ch'egli ne abbia composta alcuna per le turbe o che egli sia mai andato intorno come un giullare recitando e cantando!

Lasciamo stare gli argomenti *ad hominem*. La vera prova che Jacopone non fu, nel modo che si suol intendere, un poeta popolare, è lì, chiara ed aperta a tutti, nel suo *Canzoniere* medesimo. È scritto, si dice, in volgare umbro, ma in che volgare avrebbe potuto esser

scritto? La risposta non sarebbe dubbia, se più diffuso fosse tra i letterati quel senso dei problemi linguistici che s'acquista soltanto con buoni studii linguistici, e se, inoltre, non avesse cagionato una gran confusione nelle menti la teoria, che tuttora infelicemente fa le sue prove, del volgare illustre. Il fatto è che Nerio Moscoli e gli altri poeti umbri, che scrissero liriche auliche nella prima metà del secolo XIV, sotto la diretta e irresistibile influenza di quel vero volgare illustre, che finalmente era nato con le liriche di Dante e di Cino e, aggiungiamo pure, con la *Divina Commedia*, scrissero umbro – nonostante i tempi mutati e nonostante la tanto meno varia materia – poco meno di Jacopone; e fatto è che Jacopone inonda di vocaboli dotti, o dottamente (più o meno bene) da lui foggiati, la propria poesia, e rima, non già rozzamente e grossamente come si crede, ma seguendo l'aulico tipo della rima siciliana. Il cosiddetto rozzo volgare todino di Jacopone è, io direi se amassi di nuovo essere frainteso, un todino e anzi piuttosto un umbro illustre; chiamiamolo un todino letterario.

Occorrerebbe, dopo questi necessarii preamboli, almeno un intiero articolo, per dire della poesia di Jacopone quanto è opportuno dire; tanto più che lo stesso Ozanam, con tutto il suo simpatico calore e la sua finezza, riuscì ad esporne il contenuto più che a determinarne i caratteri proprii e individuali. Riassumeremo in breve le cose che più importano in questa occasione. Le cosiddette *Laude* di Jacopone – che in verità, per la materia, ben poco hanno che fare con le autentiche *Laudi* e solo assai tardi furono con esse con-

fuse – si dividono nell'edizione principe approssimativamente in alcuni gruppi, che rappresentano a un dipresso il progressivo innalzarsi dell'anima per i varii gradi della contemplazione, e – quasi direi con San Bonaventura – dalla contemplazione di ciò che è sotto di lei, le cose sensibili, a quella di ciò che è dentro di lei, l'immagine quasi umanizzata della SS. Trinità, in fine di ciò che è sopra di lei, sopra alla ragione. Soltanto il primo gruppo, la meditazione del peccato e della nostra miseria, che appare come una predicazione ascetica di penitenza, potrebbe in qualche modo considerarsi adatto allo scopo, non so se di un girovago giullare di Dio, ma di chi volesse scrivere a edificazione dei molti; eppure, tranne in poche poesie, dove il colorito popolare viene dallo stesso tema, quanto siamo lontani dalla poesia, non solo di popolo, ma fatta per il popolo! Poco per esso intelligibili sarebbero state perfino le due poesie iniziali sulla Beata Vergine; e, nella seconda (dove la rima sdrucciola *ómnia : virgínia : sólia*, che alcuno può credere un'irregolarità di grossolano giullare, ricalca il tipo dei ritmi latini), gli stessi versi finali su Maria e il bambino sono bensì pieni di tenerezza, ma di una tenerezza da poeta d'arte, oppure di un fervore un poco sottile e affannoso da mistico.

E questo vogliamo dire, piuttosto che insistere sulla mal posta e inutile questione se il popolo poteva o no intendere l'uno o l'altro dei canti: vogliamo dire che ognuno d'essi porta le traccie di una coscienza riflessa d'artista, che si è formata su certi modelli letterarii, e sa guidarsi, e frenarsi, nonostante quello che necessariamente in essa permane di primitiva rozzezza. Ma,

da una parte qualche tratto di crudo realismo (che non è alieno dalla natura poetica di Jacopone, ed è talvolta messo in rilievo dalla sua aspra ironia), dall'altra quell'intemperanza di linguaggio e di immaginazione, che è propria degli asceti nelle loro invettive contro il mondo, furon causa (a tacere di altre cause meno intime, la falsa attribuzione di certi componimenti; l'illusione di soverchia rozzezza prodotta nei lettori dal dialetto; le innumerevoli gravissime scorrezioni dei versi e del testo in genere), furon causa che male si giudicasse del nostro poeta. In compenso, il suo realismo è spesso freschézza ed evidenza; e s'egli è verboso anche di suo, tale verbosità, rovesciando la medaglia, è la sua stessa facondia, una delle sue doti più singolari e innegabili, che se non è alta ispirazione lirica, pure talvolta la simula e la rasenta. Tale facondia è calda e vivace con atteggiamento sto per dire retorico, che si manifesta in esclamazioni, in apostrofi, in brusche contrapposizioni; inoltre, con una notevole propensione a quella forma iniziale di dramma, ch'è il dialogo o il discorso diretto, dimodochè facilmente ogni antitesi nella fantasia di Jacopone si foggia a contrasto.

Quando l'oratore o retore, un poco rozzo senza dubbio, ma facondo, immaginoso, vivacissimo, si lascia trascinare dall'impeto, quando invece di ragionare, allegorizzare, sottilizzare da teologo, è vinto dall'onnipotenza di quel suo irresistibile e terribile ma dolcissimo amore di Cristo, nel poeta di second'ordine balena il grande poeta. Pure, questo si annunzia più che non si manifesti, e ad esprimersi compiutamente non riesce se non in brevi fram-

menti. Ma, poichè anche questa asserzione vorrebbe le sue prove, contentiamoci ora di dire che quei frammenti, con quegli irrefrenabili gridi quasi spasmodici, di dolore o di giubilo, di desiderio o di spavento per l'incomportabile intensità dell'ardore, sono cosa solitaria nella letteratura italiana.

Rime ignote o poco note di Francesco Petrarca

Non so quanti siano ancora gli ammiratori del Petrarca. Molti lo ammirano almeno per abitudine, molti ne studiano utilmente la vita e le opere, e, per le opere, c'è anche una commissione d'uomini insigni, che s'è accinta a pubblicarle criticamente sotto gli auspici della Minerva, ma col fermo proposito di fare sul serio. Eppure, morto il Carducci e morto anche il suo Severino, non so quanti rimangano pei quali il *Canzoniere* sia uno dei libri più cari, un compagno delizioso, un nutrimento del loro spirito.

Il petrarchismo fu una malattia, ma una malattia è anche l'antipetrarchismo, e significherebbe per lo meno che andiamo diventando o siamo già diventati grossolanetti. Si può sentire la grandezza di Dante senza speciali attitudini a gustar la poesia, come si vede il sole anche senza una vista eccellente; ma non si può godere del Petrarca senza un intuito finissimo dei più intimi segreti dell'arte. Ci sono fra i grandi poeti i più e i meno profondi; ma, fra questi ultimi, alcuni posseggono una loro particolare profondità d'espressione,

tutta adeguatezza, solidità, equilibrio, misura, che basta a collocarli nei posti più elevati. Il Petrarca è nella lirica il nostro Orazio italiano, se non per la molteplice umanità e il sapiente buon senso e la grazia arguta, almeno per la perfezione dell'arte: un Orazio con molta più scoria senza dubbio, ma però con maggior calore; alto, eloquente, magniloquente quanto lui, ma talvolta, dove è bello, più fresco e immediato di lui; e, poi, con una così divina e perenne vena di interiore armonia, che non si sa chi mettergli accanto, se non si ricorre a Virgilio, al Leopardi. Quelli che lo relegano più in basso, parlando molto di pensiero, di solito, pur essendo ingenuamente persuasi del contrario, hanno idee molto incerte sul pensiero poetico.

I lettori hanno capito che io ammiro molto il Petrarca; e, anche se non se ne commuovono, se non altro crederanno più facilmente che il volumetto, uscito da poco, delle sue *Rime disperse* (1) – cioè non comprese nel *Canzoniere* e attribuite al Poeta da qualche manoscritto – fu da me accolto col più vivo piacere; piacere letterario, non in tutto paragonabile, ma pure in parte sí, con quello che proverebbe un industriale, ricevendo l'annunzio che in una miniera già da lui sfruttata si sia scoperto un piccolo filone nuovo.

Il filone petrarchesco è nuovo solo relativamente e, inoltre, solo modestamente fruttifero; ma di un uomo

---

(1) *Rime disperse di* FRANCESCO PETRARCA *o a lui attribuite, per la prima volta raccolte a cura di* ANGELO SOLERTI. Edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia. Firenze, G. C. Sansoni, editore, MCMIX; in-16°, pp. XXXVII-323.

come il Petrarca si gradisce anche il poco. Le cose più importanti (e ne vennero fuori anche di recente dagli autografi del Poeta) erano conosciute da tutti, per poco che tengano dietro agli studii; e molte poesie, attribuite a lui con minor sicurezza, erano già uscite dal sepolcro dei manoscritti per opera di que' suoi ardenti e quasi intolleranti adoratori, che furono i nostri antenati. È naturale. Ma essi però non avevano disseppellito tutto; ed era una fatica andar cercando di qua e di là quel che già s'aveva a stampa, anche per edizioni rare o per minuscoli e irreperibili opuscoletti nuziali: una fatica a cui nessuno avrebbe amato di sottoporsi, se non per dura necessità di studii eruditi.

Fu dunque buona l'idea di fare una raccolta completa di queste rime; e poiché, per condurla ad effetto, bisognava sobbarcarsi ad un lavoro lungo e penoso, l'idea piacque ad Angelo Solerti, al quale piacquero sempre le imprese vaste ed ardue. Chi non lo sapesse abbastanza, scorra la « Bibliografia de' suoi scritti », che occupa dodici pagine in principio di questa raccolta: sono fra essi i tre volumi della *Vita di Torquato Tasso*, e i sette volumi dell'edizione delle sue opere poetiche, e i quattro volumi intitolati *Gli albori del melodramma*, ecc. La raccolta di cui parliamo è, senza dubbio, soltanto un volumetto; eppure quante ricerche è costata, da biblioteca a biblioteca e da codice a codice! Ma il Solerti sventuratamente nei primi giorni del 1907 moriva, a soli quarantun anno, lasciando la raccolta ancora manoscritta e appena pochi appunti per la faticosa introduzione. Se ora il volume, nel secondo anniversario della sua morte, esce, riveduto quanto fu possibile, coll'introduzione, col

malinconico corredo del ritratto del Solerti, della sua biografia, della bibliografia de' suoi lavori, e dedicato alla sua cara memoria, si deve alle amorose cure e all' abnegazione fraterna di Vittorio Cian, che mantiene così l'estrema promessa fatta all' amico morente. E si deve anche all'editore Sansoni, che non volle andassero perdute le ultime fatiche dello sventurato studioso, e fu contento che, se qualche utile pecuniario potrà ricavarsi da esse, sia di sollievo alla abbandonata famiglia, come un postumo aiuto del suo povero morto.

Al Petrarca questo volume non sarebbe piaciuto, come non sarebbe piaciuta al Foscolo la pubblicazione, che fu fatta, de' suoi miseri tentativi più giovanili, o al Manzoni quella dei cosiddetti *Brani inediti*. Ma se gli autori lasciano ai posteri in eredità una tentazione, non è tutta colpa dei posteri se ci cadono. Il Petrarca curò egli stesso con inesauribile pazienza ed amore la raccolta delle sue rime, copiandole e ricopiandole, e ricorreggendo da capo anche l' ultima copia correttissima; sicchè noi abbiamo, nel codice Vaticano 3195, scritto in parte di suo pugno, il testo definitivo del *Canzoniere*, quale egli lo volle, e pronto, sto per dire, per la stampa. Anche in questi suoi scrupoli, che sono insieme amore dell' arte, amore di gloria e amor proprio, il Petrarca è un uomo moderno. Soprattutto per l' amor proprio!

Ed è moderno perfino nell' averci lasciato le traccie del suo pertinace lavoro in abbozzi e appunti autografi. Desiderò egli che venissero a nostra conoscenza? Chi sa! Ma sono autografe anche alcune parole finite, che nel

Canzoniere non accolse; e in questo caso, essendo l'esclusione dovuta al soggetto piuttostochè all'insufficienza della lima, si può credere che non senza sua volontà siano pervenute fino a noi. Per esempio, la ballata con cui la raccolta del Solerti comincia, è degna del Petrarca; e se fu esclusa dal *Canzoniere*, il motivo è probabilmente ch'essa parla in modo troppo chiaro di un nuovo amore. Ma il Petrarca l'aveva già fatta trascrivere in quello ch'è ora il codice Vaticano; poi, dopo altre riflessioni, pare che la raschiasse via dalla pergamena, sostituendovi di propria mano il madrigale *Or vedi Amor*, che infatti è tutto scritto sopra una rasura.

Altre poesie invece non erano ben maturate, quasi rapidi tentativi di fissare un'idea, o erano poesie giovanili; e forse se ne trovavano di queste fra le molte che il Petrarca, come sappiamo, conservava in vecchissime schede, anche l'anno che precedette la sua morte, e che talvolta tirava fuori, per passare il tempo limandole. Altre ancora furono da lui quasi improvvisate per obbligo o per compiacenza, a richiesta di donne gentili e di importuni giullari, oppure di signori e di amici, che lo provocavano con un sonettaccio e aspettavano la risposta. Egli rispondeva – quale peso è la gloria! – con un sonettuccio e talvolta anche con un sonettaccio, sulle stesse rime, come voleva la moda; poi forse non se ne curava più e non ne sapeva più nulla, e sarebbe per lui cagione di maraviglia non affatto piacevole vedere che siano capitate nelle nostre avide mani. Altre infine (e certo in questo volumetto sono senza confronto il maggior numero, nelle ultime sezioni, IV-VI) portano

il suo gran nome a gran torto, e il Petrarca a vedere che sorta di roba gli fu attribuita, darebbe in escandescenze.

Il male è che non sembra possibile vagliare, con la sicurezza che vorremmo, questo materiale grezzo, di cosí diversa provenienza e di cosí diverso carattere. Il Solerti, per conto suo, non ebbe che l'intenzione di raccoglierlo, e forse raccolse fin troppo, cadendo in qualche svista, che fu corretta nelle aggiunte: lavoro anche più lungo ed aspro sarà il pesare, sulla bilancia della critica filologica, i titoli di legittimità di quelle poesie che hanno almeno qualche titolo; ma di troppe cose probabilmente rimarremo sempre in dubbio, per mancanza di prove.

Gli abbozzi, che il Petrarca ci ha lasciato, di alcune delle sue poesie note, ci permettono di farci un'idea del suo modo di comporre; ed è certo uno squisito piacere osservare come l'immagine, prima soltanto indicata, si vada disegnando e illuminando, e come un accenno, prima grossolano e imperfetto e incapace in apparenza d'ogni sviluppo, si trasformi ad un tratto in un pensiero armoniosamente poetico. È un piacere, dico, e poco importerebbe se non fosse altro; ma certo alle menti per sè disposte ne viene anche qualche efficace suggestione od impulso. Al modo stesso ameremmo poter seguire lo svolgimento dell'arte del Petrarca, meglio che non ci consenta il *Canzoniere*, indagando come salisse a poco a poco alla sua schietta e sicura originalità; o almeno, fermandoci, se necessità lo vuole, più all'esterno, ricercare quali furono i suoi primi passi e i suoi primi modelli.

Nella terza sezione è un sonetto, che forse può attribuirsi al Petrarca, e comincia con questa buona quartina:

> Cadute son degli albori le foglie;
> Taccion gli uccelli, e fuman le fontane:
> Le dimestiche fere e le silvane
> Giuso hanno posto le amorose voglie.

Mettiamo che sia del Petrarca, dovrebb'essere di un Petrarca assai giovane, non tanto per qualche fiacchezza d'espressione, quanto per l'evidente e pedissequa imitazione di Dante. Nella seconda quartina è inserito un verso e mezzo del quinto del *Purgatorio*; non solo, ma l'intero sonetto non è che un riassunto della potente canzone dantesca *Io sono giunto al punto della rosa*, ov'è descritto il contrasto fra il gelo dell'inverno e l'ardore della passione amorosa. Si veda, per esempio, in che modo i detti versi del *Purgatorio*, « Tu sai come nell'aer si raccoglie Quell'umido vapor.... » e un bel verso della canzone, « (noiosa pioggia) onde l'aer s'attrista tutto e piagne » sono fusi insieme in un'unica imitazione:

> E l'umido vapor, che si raccoglie
> Nell'aere, attrista il cielo.

Il Petrarca, che più tardi non amava parer ligio a Dante, ma che pure tanti vestigi, soprattutto del *Canzoniere* di lui, lasciò impressi nel proprio *Canzoniere*, doveva essersi provato lungamente da giovane a lottare col rude e terribile atleta, per strappargli il segreto della sua potenza. Ma come continuavano ad assediare la mente anche del Petrarca maturo le reminiscenze dantesche, e

come ora lottava per respingerle da sè, quasi tentazioni importune o pericolose! Il sonetto della raccolta del Solerti:

> Nel tempo, lasso! de la notte, quando
> Piglian riposo i miseri mortali
> De le fatiche loro,

è senza dubbio il primo getto di uno del *Canzoniere*: « Tutto 'l dì piango, e poi la notte, quando Prendon riposo i miseri mortali,... »; anzi, dobbiamo dire che l'abbozzo è più felice del sonetto limato, nella terzina di chiusa, semplice e naturale, in confronto dell'altra che il Petrarca sostituì, fredda e ricercata. Ma, nell'abbozzo, i primi versi, quelli che ho riferito, contengono un'imitazione dantesca, che il Petrarca fece poi sparire, o dissimulò, sopprimendo il principio del terzo verso; e anche la chiusa ricorda qualche espressione di Dante, nientemeno che dell'episodio di Francesca:

> Quanti dolci anni, lasso, perdut'aggio!
> Quanto desio....!

Il Petrarca preferí di chiudere con una terzina meno buona, ma più interamente sua, ma più lontana dalle orme del temuto rivale.

I pensieri, i tormentosi dubbii, i lieti sospetti che suscita questo volume sono molti. Altre imitazioni di Dante o del *dolce stil nuovo* son da mettere fra i primi tentativi del Poeta? La stanza *Boschi fioriti e verdi* non è veramente, come ha già affermato un valente studioso del Petrarca, la prima mossa della canzone, *Chiare, fresche e dolci acque*? Il Petrarca dunque, nel cominciare, si rifece dalla prima stanza della canzone prece-

dente, *Se 'l pensier che mi strugge*, ripetendone anche qualche pensiero e qualche rima. E poi, che peccato che non siano stati condotti a finimento o che abbiano avuto una ispirazione così disuguale certi sonetti, dove l'uno o l'altro pezzo sono gioielli! Uno, in cui si parla d'un *lauro*, comincia, leggermente danteggiando, cosí:

> Fra' verdi boschi, ove l'erbetta bagna,
> E sorgon mille fonti, un rusignolo
> Fa suo lamento per l'antico duolo
> Sì dolcemente, che non par che piagna.

Che freschezza, soprattutto i due primi versi!

In un altro sonetto, le cui quartine paiono solo abbozzate e furono certo anche peggiorate dalla poca intelligenza dei copisti, la prima terzina specialmente esprime un pensiero de' più poetici. Ricordano i lettori certi stupendi versi del Petrarca, che forse ne ispirarono altri non meno bellì al Leopardi? Egli, lontano da Laura, la sente, la vede in ogni cosa. Nella canzone *In quella parte dove Amor mi sprona*, questo concetto è troppo stemperato; ma nelle due bellissime *Il pensier che mi strugge* e *Di pensier in pensier*, atteggiandosi in due modi diversi, benchè affini, dà origine a strofe di una bellezza maravigliosa. L'innamorato poeta « pur nel primo sasso » disegna « co la mente il suo bel viso »; egli l'ha più volte

> Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde
> Veduta viva, e nel troncon d'un faggio,
> E in bianca nube.

Ma sentano i lettori anche la mia terzina. Il poeta, so-

litario in una valle, vede lampeggiare dovunque gli occhi della sua donna:

> Or chiarir l'erba, or lampeggiar ne' fiori,
> Or trasparir fra la rugiada e 'l sole,
> Or sotto i rami balenar nell'acque.

Chi sa che il volumetto delle *Rime disperse* non ci serbi anche altre, non grandi, ma graziose e piacevoli sorprese? Potrebbe darsi, per esempio, che in mezzo a tutto questo Petrarca, vero, semivero, falso e falsissimo, si nascondano le traccie di chi, se non fu il Petrarca, fu però almeno.... il Boccaccio. Il sonetto LXXI sarà del Boccaccio soltanto un'imitazione; il LXIII, molto bello, *Fuggano i sospir miei*, si sa già che gli appartiene, benchè nel volume non sia detto; ma anche il novantesimo non pare forse uno di quelli che all'amante di Maria d'Aquino scoppiavano dal cuore, un po' trascurati e disadorni, ma sinceramente accorati? Al tornare della calda stagione l'elegante e capricciosa signora correva con gioia a rinfrescarsi la persona e riscaldarsi il cuore nelle tranquille acque e negli irrequieti sollazzi dell'incantevole e corruttrice Baia, « ove ancor le Sirene usan cantare », e lasciava il povero amante fra i tormenti di mille gelosie e paure. Nel decimo verso, che i copisti ebbero cura di rendere affatto incomprensibile, sembra perfino che in uno sproposito si nasconda proprio quell'abborrito nome di Baia: *abaia se non esser con lei in vita, Che* ecc. Io credo che suppergiù sia da leggere: *a Baia il seno*, o, *di Baia il seno a sè colei invita*; la stessa cosa dunque che il povero Boccaccio, quasi con le stesse parole, disse nel malinconico sonetto

trentesimoterzo del suo *Canzoniere*: Baia « invita sì col suo diletto Colei, che là sen porta la mia pace ».

A Baia la volubile Fiammetta non ce lo voleva, per tante buone ragioni; ma non sempre n'era stato lontano, e i sonetti di quel tempo felice, sono, pur nel loro aspetto dimesso, assai gustosi, e caratteristici per la vivace rappresentazione di scenette reali. Il Boccaccio vede la sua bella che, seduta sulla poppa di una barchetta, in gaia compagnia, va « cantando or una or altra canzonetta »; o che insieme con altre donne fa festa sul lido del mare, ed egli, guardandola avidamente da uno scoglio, sembra pure tramutato in scoglio. Non sarà forse anche suo e non sarà un'altra eco delle dolci follie di Baia il sonetto CLXX della nostra raccolta, non meno grazioso che birichino?

Nella *Fiammetta*, il Boccaccio racconta che a Baia « vaghissime giovani in giubbe di zendado, spogliate e scalze e sbracciate nell'acque andanti, dalle dure pietre levanti le marine conche, e a tale uficio bassandosi, sovente le nascose delizie dell'uberifero petto mostravano ». Qui un poeta descrive la sua donna « istanca e scalza e co le trezze avvolte », che, passando di scoglio in scoglio, va « conche marine da quelli spiccando », e le onde le bagnano « con picciol moto » i bianchi piedi. Ma se talvolta ella, « forse di bagnarsi temendo », si tira in su la veste e appare un poco della gamba, gli occhi del poeta luccicano e.... Fermiamoci qui.

Anche per non cadere in nuove tentazioni e non far dire a critici severi che la poesia mi ha messo in vena di fantasie critiche.

Giovanni Boccaccio

I. – Per il suo sesto centenario

Il sesto centenario della sua nascita può esser da noi celebrato con una soddisfazione che non accompagna tutti i centenarii: il Boccaccio, dopo questo secolo di insistenti e talvolta indiscrete ricerche, non è forse diventato più grande che già non fosse nei centenarii precedenti (poichè non gli si è scoperto nessun merito maggiore che d'aver scritto il *Decamerone*), ma ci appare, come più chiaro e compiuto, così più simpatico ancora di prima. Vi sono anime che quanto più si scrutano nel loro fondo, tanto meno vivono in intimità con noi; ma il poeta di Certaldo nella sua semplice e ricca umanità fu tale che non ha nulla da perdere ad esser meglio conosciuto come uomo, e sempre più lo sentiamo vicino a noi come un buono, generoso e indulgente fratello e amico. È giusto, è bello, ed è forse quasi naturale che ciò avvenga per colui che, primo nel mondo dopo più di un millennio, ritrovò una lieta e imperitura espressione della comicità della vita.

Irrequieto e scapato, un poco grossamente sensuale, un poco fanciullescamente vendicativo, egli fu nondi-

meno un'anima nobile e semplice, la cui fresca e solida primitività non fu intaccata nè dalla elegante corruzione della corte napoletana, che pure è rispecchiata in tanta parte delle sue opere, nè dalla grave erudizione. Di giorno in giorno più ammirabile e commovente ci appare la sua venerazione per un grande morto, Dante; ma ben altrimenti difficile sarebbe riuscita ad un'anima diversa dalla sua quella schietta e intiera dedizione di sè ad un grande vivo, all'unico suo possibile emulo nella gloria letteraria, al Petrarca. Come ripeterò anchè in seguito, il Petrarca è già quasi un professionista dell'arte e della dottrina, e, di questa nuova casta che comincia, comincia a possedere gli inevitabili difetti: il Boccaccio invece è ancora l'uomo della vita e del mondo, senza le invidie o le superbie del professionismo, che è alieno dall'anima sua; un irregolare, nonostante i suoi sforzi coscienziosi, e un dilettante: caro, ardente, generoso dilettante, che ne' suoi confratelli d'arte gode di ammirare, venerare e applaudire l'incarnazione stessa dell'arte.

E nondimeno, irregolare e dilettante quanto si vuole, autodidatta che lamentava di aver avuto, da fanciullo, per colpa del padre solo un inutile insegnamento di aritmetica, e poco di meglio da adulto, latinista disuguale e non sempre sicuro neppure nella grammatica, il Boccaccio fu, senza dubbio, appena inferiore nella dottrina allo stesso Petrarca, e noi oggi siamo in grado di apprezzar sempre meglio i suoi meriti di precursore o annunciatore del Rinascimento. Stupiscono per la loro estensione le sue letture di autori latini, quali ci sono attestate soprattutto dal suo celebre trattato, quasi un'en-

ciclopedia mitologica, *De genealogia* (o, com'egli medievalmente scriveva, *genologia*) *Deorum*, di cui anche gli uomini del Rinascimento si servirono a lungo; e quando vi leggiamo che egli ha voluto raccogliere in un solo corpo le memorie degli dei pagani, sparse in infiniti volumi, come « chi raccoglie per il vasto lido i frammenti sopravanzati a disastroso naufragio », ma che neppur una parola aveva aggiunto senza l'autorità degli antichi testi, sentiamo che i travestimenti medievali dell'antichità sono finiti e che un nuovo modo comincia di studiarla e d'intenderla.

Ma più di ciò ch'egli scrisse come erudito, a noi importa ciò ch'egli trascrisse, ciò ch'egli ci conservò. È noto l'aneddoto, narrato da Benvenuto da Imola, della visita fatta dal Boccaccio alla biblioteca di Montecassino, che trovò in cima di una lunga scala, senza chiave nè porta, invasa dall'erba e sepolta sotto la polvere, e l'esclamazione di sdegno, con cui Benvenuto commenta il proprio racconto nel suo allegro latino: *Et nunc, vir studiose, frange tibi caput pro faciendo libros!* Ma il Poeta, spinto a formarsi una biblioteca dalla sua inestinguibile brama delle fonti più pure e più nobili del sapere, e forzatamente avaro di una ricchezza che non possedeva, profondeva quella di cui gli era lecito un poco più largamente disporre, il suo tempo, e copiava codici su codici. Agli avanzi di questa sua biblioteca, che fu ricca e preziosa, ma ebbe a soffrire ogni oltraggio dagli uomini e dalla fortuna, oggi, che a poco a poco, per l'industre e paziente opera degli studiosi, ci ritornano innanzi, noi ci inchiniamo con riverenza e con commozione. Spesso in essi riappare

la ben nota scrittura, da elegante calligrafo, del grande e povero poeta, che, in oscuro lavoro di amanuense, ma con inesauribile amore, vergava, invece delle proprie pagine eterne, quelle de' suoi maestri latini.

Tutto era da fare o da rifare, al tempo del Boccaccio e del Petrarca, negli studii dell'antichità. Il sentimento di chi aveva la fortuna di posar primo il piede nei nuovi inesplorati dominii doveva essere come quello di Dante nella divina foresta spessa e viva, vergine ancora di orma mortale, e tutta fresca e odorosa de' suoi innumerevoli primaverili misteri; ma se mai fossero costretti a rimanere sulla soglia, come al Boccaccio e più ancora al Petrarca accadde nella conoscenza del greco, il desiderio doveva vampeggiare più acuto e vibrante, come quello di Dante per Matelda, quando tre soli passi il ruscello lo teneva lontano da lei. Con che misto di trepidazione e di orgoglio il Boccaccio, uomo già attempato, ripete, parlando di Leonzio Pilato, « il mio maestro di greco! » Sì, il Boccaccio, « primo fra i latini », come disse da sè medesimo, aveva udito privatamente l'*Iliade* di Omero, da Leonzio; e sia pure che questi lo mettesse appena in grado, forse, di compitare l'ignoto alfabeto e di raccapezzarsi alla meglio nei versi più facili « dopo reiterate spiegazioni », pure l'aveva reso l'uomo più dotto di greco fra i suoi compatriotti e coetanei, e, soprattutto, a lui, per la prima volta, aveva socchiuse le porte del vasto, agognato, fantasticato tesoro!

Lasciamo in pace i mani di Leonzio Pilato! Sia egli stato chi si voglia, questo calabrese che si pretendeva più greco che non fosse, sia stata misera ed elementare ed arruffata quanto si vuole la sua dottrina, e più

arruffata ancora la sua barba, e sia egli pur stato infine sudicio, maleducato, prepotente e noioso quanto lo descrivono il Boccaccio e il Petrarca, sembra che nel nostro spirito a pronunziare il suo nome si faccia una grande serenità, fuggendo via d'ogni parte le nubi e tra la diradata foschìa piovendo improvviso un bel raggio di sole, poichè per il primo egli rivelò agli attoniti occidentali la diva sembianza di Omero! E l'Occidente era tutto rappresentato, tutto conchiuso in due italiani, due fiorentini, due poeti, che, curvi sul gran libro, figgevano con inesausto desiderio d'amanti l'acume delle pupille nei caratteri ancora misteriosi, e forse in tacita fervorosa preghiera chiedevano alla propria anima di artisti lo sforzo supremo che non riusciva a compiere la loro abnegazione di dotti, perchè il mistero si rivelasse per l'ammaestramento e per la gioia del mondo! O poeta, perchè non ti riveli ai poeti?

Cari e grandi padri nostri! Eppure, nonostante il suo sfavillante ardore umanistico, il Boccaccio non si chiuse, come il Petrarca, nella venerazione dell'antichità in modo da scemarne il suo culto per le glorie moderne; e se, ammirando e amando, come fece, con profonda sincerità, il Petrarca medesimo, lo ebbe in conto propriamente di un dotto e poeta latino, Dante fu per lui il poeta moderno e volgare, che ai tempi moderni aveva trasferito capacità, dignità e glorie che si credevano riserbate per sempre agli antichi. Così il Boccaccio, non contribuendo meno del Petrarca, in quanto entrambi erano artisti e poeti, a dare ai tempi nuovi l'arte nuova che domandavano, si può dire che nel campo della cultura conservasse istintivamente fra l'antico e il moderno più

stretti contatti e più intime scambievoli relazioni di dare e ricevere.

Il più alto e illustre rappresentante della cultura nuova volgare era un poeta, era un grandissimo poeta, era Dante. Perciò alla celebrazione e divulgazione di questo moderno, come alla celebrazione e divulgazione degli antichi, il Boccaccio dedica tutto il fervore della sua anima di poeta e – se si può adoperare questo vocabolo – tutta la sua filologia. Da una parte, scrivendone la *Vita*, o com'egli propriamente volle che si chiamasse, la « laude », il *Trattatello in laude di Dante*, innalzò a lui un inno, del quale oggi, pur avendone rivendicato il valore storico, sappiamo anche degnamente apprezzare l'impulso poetico, che fu di creare quasi il mito di Dante, parallelo a quelli degli antichi poeti; dall'altra, con molteplice e stupenda e amorosa infaticabilità, si fece il suo raccoglitore, glossatore, trascrittore, correttore, editore. Qualche bel codice, che possediamo, dove il *Trattatello* boccaccesco precede, a modo di introduzione, alla *Divina Commedia*, alla *Vita Nuova* e alle *Rime*, rappresenta una vera edizione delle opere di Dante, compiuta quanto allora si poteva desiderare (un primo saggio del *Dante* di Oxford, come dice un mio amico, grande dantista): e, non meno dell'introduzione apologetica e storica, la compilazione e la trascrizione sono fatica personale ed esclusiva di Giovanni Boccaccio.

Ho insistito a lungo sulla parte che spetta al Boccaccio nella storia della cultura, perchè sotto questo aspetto egli non è così a tutti e così interamente noto quanto dovrebbe; e perchè, in secondo luogo, nessuno

forse si maraviglierebbe se io dicessi che non è meno inutile che pericoloso parlare di lui come autore del *Decamerone*. Ma c'è pure un terzo motivo più importante e sostanziale, che è questo: nel Boccaccio (per quanto sia facile immaginare il contrario) non è lecito nè possibile separare il dotto e il poeta. La sua dottrina è anche, per così dire, il suo stile. Nel quale c'è senza dubbio buona parte di voluto e artefatto, di male assimilato, di ricercatamente ampolloso, retorico, congegnato (indizio di qualche fiacchezza non meno del giudizio che del buon gusto e del sentimento); ma pure molta parte di ciò che si crede voluto è istintiva e necessaria, poichè lo spirito del Boccaccio fu venato di alessandrinismo fin dalla nascita, e l'amore del peregrino, del lussuoso, del complicato, del sovrabbondante si mescolava in lui in indissolubile unione col più puro e schietto realismo, minacciando sempre di trionfarne. Sulla sua nuova anima borghese-mercantile di fiorentino un'altra misteriosamente se ne accendeva, di un Ovidio-Apuleio.

Era il soffio di tempi nuovi. La cultura latina che era stata il lievito maraviglioso e possente dei secoli anteriori e specialmente della grande e giovanile Italia del secolo decimoterzo, l'Italia di Giotto e di Dante, già si avviava a vivere di vita propria; già si preannunziava da lontano che la letteratura, la retorica, l'estetismo, sviluppandosi con rigoglio eccessivo ed innaturale, avrebbero trionfato della vita, distruggendone l'unità. Ora, fin dai primi saggi del *Filocolo*, lo stile del Boccaccio, benchè nelle sue tendenze alla perifrasi e alla frase solenne e poetica, possa parere in

qualche modo ispirato allo stile della *Vita Nuova*, è da quello della *Vita Nuova* così lontano che la distanza cronologica si valuterebbe a ben altro che mezzo secolo. I suoi elementi sono, assai più che non si creda, medievali; eppure sui colori grossolani, forniti dalla retorica delle medievali *Artes dictandi*, o su quelli stridenti e forti delle traduzioni volgari di poeti latini, si è disteso un luccicore di metallo brunito, con riflessi di bronzo antico; in quel ritmo troppo violento e monotono è penetrata una mollezza nuova, elegante e sensuale, che sa piuttosto di età decadenti che di età primitive.

Nel complesso medesimo de' suoi caratteri fondamentali, il *Filocolo* è l'ingenua novella medievale che aspira a gonfiarsi in poema classicheggiante; e la *Fiammetta*, poi, che si può dire stia al *Decamerone* come la *Vita Nuova* alla *Divina Commedia*, è proprio la *Vita Nuova*, capovolta in artificiosa e bizzarra maniera e fattasi *Eroide*, o un che di mezzo tra le *Eroidi* e gli *Amori*. Al superumano ma sincero e sentito idealismo mistico di Dante, che apre ovunque spiragli di profondi cieli azzurri, con le ali bianche e leggiere che passano, si è sostituito quasi un languido e musicale vaneggiamento erotico, che si compiace e si nutre di sè medesimo, e procura di sovreccitarsi con la carezza e la sovrabbondanza stessa delle proprie frasi. L'alessandrino spirito del Boccaccio strafà, un poco borghesemente, pur di far bello; e a far bella la prosa, si crea una prosa poetica, che avviluppa e ottunde, di classica o pagana ovatta, la troppo risentita e rozza modernità, sia delle cose sia dei sentimenti; come la prosa poetica dei romantici volle poi avviluppare e ottundere

la superstite modernità, ispida e rigida, perchè non ancora domata dall'arte, delle credenze e figurazioni religiose del cattolicismo.

Così fu del Boccaccio fino al giorno del capolavoro, del *Decamerone*. Ma questo nacque con così profonde e innumerevoli radici nella vita di tutta un'età, di tutto un mondo, che il suo intimo spirito doveva trionfare su ogni possibile deviazione dello spirito del suo autore. La grossa e grassa, ma schietta e serena risata, che aveva dato felici istanti di equilibrio alle affaticate anime medievali, aveva il diritto di esser fermata una volta per sempre nella poesia. Accanto al dolore, anche il piacere della vita doveva vivere nell'arte.

Ora, nessuno era più adatto a sentirlo ed esprimerlo ne' suoi molteplici aspetti del nostro Boccaccio, che aveva la risata larga e spontanea, e, quanto al dolore, lo concepiva piuttosto come singolarità, che come tragicità della vita. Il primo a divertirsi di quell'immenso spettacolo di figure e di casi, i più buffi, più strani, più diversi, fu lui, che dimenticò senza avvedersene ogni idea preconcetta e lo stesso suo innato alessandrinismo, abbandonandosi tutto alla sua foga indiavolata di narratore e al suo acuto e arguto istinto della realtà. La letteratura, la prosa poetica, l'alessandrinismo (pur sopravvivendo in modo che seppero poi ben scovarli i letterati imitatori), parvero ridursi ai particolari o alla cornice; e certo le piccole avventure e le grandi beffe e le fiere lotte amorose e i crudi detti salaci di quei gagliardi del medio evo non avrebbero mai potuto sperare di essere circondati da un tale splendor di cornice! Ma, in verità, quell'alessandrinismo, poichè era

gran parte del godimento estetico dello stesso Boccaccio, penetrò più in fondo, diffondendosi per le vene dell'opera in ritmo, in ricercata eppur amabile compostezza, in una artistica, semiclassica ma stupenda serenità, che l'avvicina all'Ariosto. Più fortunato però in questo il nostro Boccaccio, ch'egli ancora può conservarsi sereno dipingendo il vero e il reale, mentre l'Ariosto doveva ormai rifugiarsi nel sogno.

II. – La cultura e lo stile del Boccaccio

Accanto al Boccaccio del *Decamerone*, cioè accanto al poeta e all'artista, ve n'è un altro meno noto, ma pur notevole, che si potrebbe chiamare con frase di moda il Boccaccio *minore*, quando questo comparativo si spogli di ogni senso diminutivo ed ironico: il Boccaccio dotto e studioso, l'uomo insigne nella cultura del suo tempo, che pur essendo di gran lunga inferiore al Petrarca nella sicurezza e nella raffinatezza delle sue cognizioni classiche e nella cosciente capacità di distinguere tra medievale ed antico, tra medievale e moderno, lo emula nella vastità delle letture e nel desiderio di conoscere, e con lui coopera alla grande impresa di disseppellire e rinnovare l'antica civiltà.

Il titolo di dotto, applicato a lui, o anche quello di precursore o annunciatore del Rinascimento, sembra tuttavia così in contrasto con ciò che della sua vita e delle sue opere comunemente si conserva nella memoria, che molti facilmente saranno tratti a pensare che l'erudizione sia stata come l'incanutire del suo in-

gegno e in essa si sia rifugiato (mettiamo, per imitazione del Petrarca) quando fu passata la stagione degli amori e della poesia. Ma non è vero. Lasciamo stare che la sua schietta e libera natura probabilmente non s sarebbe piegata, neppur per amore del Petrarca, ad andar contro il proprio genio; ma io sono persuaso, nonostante le contrarie apparenze o anche le contrarie opinioni, che nel suo spirito era un'innata e spontanea propensione verso la dottrina e gli atteggiamenti dotti dell'arte. Il Boccaccio erudito della *Genealogia degli Dei* è, in fondo, già contenuto in germe nel Boccaccio romanziere del *Filocolo*, giovane appena ventenne o poco più che ventenne, che, piena la mente di ambizioni classicheggianti e di erudizioni mitologiche, per la prima volta si arrischiava a comporre un'opera di qualche lena, solo perchè di ciò pregato dalla donna che aveva cominciato ad amare, pregato per la prima volta, con dolci parole, da lei.

Ma tali sono i grandi spiriti rappresentativi o dell'arte o della cultura, tali sono coloro che o nell'una o nell'altra costruiscono le cose grandi: il loro indirizzo è segnato fin dagli inizii, il loro destino già è tutto deciso dai loro primi passi, le stelle che brillarono sul loro nascimento lo hanno apportato con sè. Il Petrarca nacque grande poeta, ma – mi sia permesso questo strano modo di esprimere una cosa assai naturale – nacque pure grande erudito, grande umanista. Così ai nostri giorni dovremmo dire del Carducci, così a quei giorni, in un giorno non ben determinato dell'anno 1313, sotto non sappiamo bene quali stelle, nasceva, già segnato da esse come poeta, e anche come dotto alquanto

bizzarro e mezzo medievale, mezzo, direi, alessandrino, colui che doveva scrivere il *Decamerone* e, insieme, alcuni volumi di recondita e, per allora, stupefacente erudizione e, infine, l'eruditissimo commento alla *Divina Commedia*. Ma le stelle che molte bizzarrie avevano mescolato nel suo destino, avevano anche fissato fin d'allora che Giovanni Boccaccio non sarebbe riuscito, con tutto il suo latinismo, in tutta la sua vita, a veder ben chiaro nell'uso dei casi o dei modi latini.

Il *Filocolo*, dunque, doveva riuscire nel tempo stesso lo specchio di quell'anima di poeta e di quell'anima che era già di erudito, quando ancora non possedeva erudizione. La fortuna che al Boccaccio fu in molte cose benigna, in altre non lo favorì; e come nella sua vita non gli fu mai troppo larga di quei beni che propriamente prendon nome da lei, così non gli lasciò mai troppo agio di erudirsi comodamente: da giovane perchè il padre voleva farne un mercante, da vecchio perchè non avendo fatto il mercante ma il poeta, di que' bei fiorini col Batista non aveva potuto metterne insieme abbastanza da vivere in tutto secondo le sue inclinazioni. Insomma egli, che fin da fanciullo si sentiva tratto a comporre versi, dovette invece studiare aritmetica, e subito dopo, non ancora entrato nell'adolescenza, darsi alla mercatura, nella quale perdette sei anni: storia vecchia e sempre nuova, da Ovidio ad Heine! Ma il padre del Boccaccio era uomo di molte risorse, e, poichè era chiaro che negli affari c'era da ripromettersi poco di buono da quello sventato di figliuolo, tentò una via di mezzo: tu vuoi essere un letterato, un poeta; sta bene, ti contenterò; farai l'avvocato! E per altri sei anni gli toccò

studiare, figuriamoci con che animo e con che frutto diritto canonico.

Il suo animo, scrive il Boccaccio medesimo, lo « trascinava con straordinario affetto verso l'arte poetica », il che non significa solo che lo trascinava a far versi, ma lo rendeva avido di istruirsi in tutto ciò che con le lettere avesse una qualche relazione; poichè allora, come è noto, i poeti, seguendo un vecchio pregiudizio, credevano necessario studiare, diciamo così, filologia, per imparare a far versi. Oggi in Italia sarebbe più facile trovare un filologo che cerca di imparare a far versi per scansare di cimentarsi con la filologia. Ma il Boccaccio, dunque, non solo cominciò ben presto a procacciarsi una preparazione singolarissima nella mitologia, come l'incessante e implacabile sfoggio che ne fa nel *Filocolo* basta a dimostrare; egli si diede con ardore anche a studii di astronomia, forse un poco aiutato da quell'aritmetica (tutto serve) che gli aveva fatto imparare per amore o per forza suo padre, e aiutato soprattutto dalla buona ventura, prima, di essersi trovato a vivere, nella sua nuova dimora napoletana, presso ad un giovane mercante, che in quella scienza era istruitissimo; poi, di aver conosciuto alla corte il celebre astronomo e astrologo genovese Andalò di Negro. L'astronomia fu per lungo tempo una provincia sulla quale i poeti si arrogavano grandi diritti, forse perchè a loro non dispiaceva di accreditar la leggenda che vivono col capo nelle nuvole.

Tutto sommato, io mi vado persuadendo che il Boccaccio fosse fin da giovane assai più dotto che di solito non si crede e ch'egli stesso non credeva e non dice;

che i suoi studii, per quanto disuguali e poco metodici, per quanto forse meno accurati e profondi in una parte (mettiamo nella grammatica) che in un'altra, fossero però molto intensi e lo rendessero assai presto padrone di un ricco tesoro di notizie, di nomi, di vocaboli; che infine egli già allora, dai primi tempi del suo soggiorno napoletano, gettasse, per così dire, nel suo spirito le fondamenta delle opere erudite che compose più tardi, in special modo del trattato sulla *Genealogia degli Dei de' Gentili*. Che i materiali di cui il Boccaccio si servì a metterla insieme fossero in parte già raccolti da lui, a Napoli, con l'aiuto del dotto bibliotecario del Re Roberto, Paolo Perugino, non è dubbio, poichè si vede chiaramente dalle citazioni dell'opera stessa; ma questi materiali appaiono raccolti fin dal principio con tanta cura e diciamo proprio con tanto metodo, che sarebbe lecito supporre, il Boccaccio avesse fin d'allora in mente di disporne in un'opera futura, più o meno simile a quella che più tardi veramente compilò, per suggerimento del Re di Cipro.

Di suoi scritti latini, i primi che possediamo databili con sicurezza, sono alcune lettere scritte da Napoli, nel 1339 circa, dunque a ventisei o ventisette anni; e, in genere, esse hanno indotto coloro che ne hanno trattato a giudicare della dottrina del Boccaccio, cominciando dal suo latino, in modo non troppo favorevole. Senonchè se n'è giudicato con qualche pregiudizio, con preparazione non del tutto sufficiente, e senza darsi pensiero di penetrare nella psicologia di quel singolarissimo spirito.

— Il latino non è molto buono, dicevano. — Non c'è dubbio; ma pareva anche peggio, quando non s'era

avvertito che il Boccaccio si compiace di imitare lo stile intralciato e gli arcaismi lessicali del contorto e ricercato, benchè potente, Apuleio. — Una lettera è incomprensibile o quasi, anzitutto per la stranezza dei vocaboli di cui è contesta, che son tali da far inorridire lo stesso Apuleio. — È verissimo, ma del latino oscuro e bizzarramente glossematico il medioevo si compiacque, tanto che quasi se n'era foggiata una teoria, e certo il Boccaccio non fece che imitare per vezzo o per ostentazione giovanile di dottrina gli esempi altrui, scrivendo di proposito in quella sorta di latino misterioso e quasi cabalistico. Infine, si è anche asserito ch'egli in queste sue lettere mostra di ignorare ciò che riguardo all'arte di comporre e di scriver lettere insegnavano con minutissimi particolari e tirannicamente imponevano i trattatisti di allora; e a farlo apposta, tutte queste lettere seguono con grande scrupolo le leggi del cosiddetto *cursus*, che comandavano di finire i periodi con certi dati tipi di cadenza, in modo da ottenere una vera prosa ritmica. Di tale sua abitudine al ritmo della prosa latina d'allora, rimangono le traccie - merita che si dica - quando involontarie, e quando forse volontarie, anche nella cadenza di molti suoi periodi volgari (1).

Per la psicologia del Boccaccio, paragonato col Pe-

(1) Vedi il mio articolo *Osservazioni sul « Cursus » nelle opere latine e volgari del Boccaccio* [in VI CENTENARIO DELLA NASCITA DI GIOVANNI BOCCACCIO: *Studi su Giovanni Boccaccio*. A cura della Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino, 1913; a pp. 232 sgg.]. Il periodo del *Filocolo*, citato nella p. 172, termina ritmicamente col « cursus velox ».

trarca, ricaviamo da questa sua molto maggiore acquiescenza ai sistemi e tipi del medioevo, che su di lui non ebbe così grande efficacia come sul Petrarca lo spirito scientifico, della vera e propria indagine rivolta a ricostituire il mondo antico, la quale va dai minuti particolari della grammatica ai sistemi filosofici; che il Boccaccio è anzitutto uno spirito curioso, avido di sapere, e di saper cose rare e peregrine, piuttosto che di perfezionare, organizzare e costruire; che egli oscilla tra Ovidio, Apuleio, i più oscuri e strani glossarii e le *Artes dictandi* del suo tempo, ma alla fine tutto si accentra per lui, piuttosto che nella conoscenza dell'anima o della sapienza antica, nel bisogno di intendere e far intendere i poeti, spiegandone a sè ed agli altri i sensi oscuri, le allusioni geografiche, mitologiche, storiche. Egli è dunque tratto quasi da uno spontaneo istinto a comporre manuali e dizionarii, a compilare commenti; ma il fondo di questo istinto medesimo, il germe dei germi, l'impulso primitivo è l'amore della poesia, è quello straordinario impeto di amore, di cui egli stesso ci parla, che lo trascinava verso l'arte poetica. Nel Boccaccio, anche più che nel Petrarca, il dotto, risolto ne' suoi elementi costitutivi, non è che lo stesso poeta.

Ma il poeta a sua volta non è che il dotto, e voglio dire che esso attinge succhi profondi e vitali a quel dotto istintivo o in potenza, da cui abbiamo detto esser stato costituito in parte cospicua l'ingegno del Boccaccio; sicchè l'opera vien fuori con quell'anima composita e alessandrina, che nel *Filocolo*, quantunque molto si colori di tinte medievali e un poco delle tinte della *Vita Nuova*, fa l'antitesi della *Vita Nuova*, come se le giova-

nili fantasie dei due grandi fossero divise cronologicamente da ben altro che alcuni decennii. Il tempo aveva camminato in gran fretta, ma lo spirito del Boccaccio era di per sè naturalmente incline a secondare ed affrettare quella fuga degli anni verso un nuovo modo di sentire. Intanto, però, dai tempi passati assorbiva tutto ciò che poteva conciliarsi con l'anima dei tempi nuovi, di imitazione e ricostruzione più che di originale costruzione; assorbiva ciò che in essi era stato, o pareva, più vicino al nuovo ideale classico, che tremava ancora incerto nell'aria; ne toglieva a prestito una forma, uno schema di stile.

È forse una curiosità soverchia domandare donde il Boccaccio abbia avuto l'ispirazione di quel suo stile del *Filocolo*, che, in fin de' conti, nella sua ultima evoluzione ed ascensione, è anche lo stile della sua opera massima, e ha tenuto sotto un vellutato ma tirannico e oppressivo dominio l'arte italiana, fino quasi al Manzoni? Scrisse il Carducci che quando il Boccaccio si diede alla poésia, « cioè a studiare ne' poeti latini, non sospinto nè erudito da alcuno, quel che ne apprese fu sua conquista. Egli non usciva dottore da alcuna Università, ma avea già cercato terre e lingue e costumanze diverse; nulla ei sapeva di teologia e di filosofia, assai di romanzi e di favolelli francesi, e avea fin da giovinetto messo amore in Dante. Ora a quella sua nutrizione romanzesca e alla polpa toscana aggiunse, e con mirabile prestezza agevolezza e novità assimilò, le favole e i colori di Virgilio, di Ovidio, di Stazio ».

E sta bene; ma quel Virgilio ed Ovidio e Stazio o altri antichi, dal cui bel latino il Boccaccio avrebbe;

e certo ha in parte, derivato i colori, fornivano già da un pezzo i colori a quegli umili ed inconsci artefici della prosa volgare, che quasi meccanicamente li venivano via via traducendo in toscano. Leggiamo tre o quattro righe del *Filocolo*, per avere un'idea del suo stile. Ecco, scegliendo senza cercare, alcune parole di Idalagos, il giovane tramutato dantescamente in pianta, nel quale è raffigurato il Boccaccio medesimo. Egli narra che aveva voluto procacciare il termine de' suoi giorni:

« . . . . il quale volendo io, come Dido fece o Biblide,
« in me recare, e già levato in piè da questo prato ov'io
« piangendo sedeva, mi sentì non potermi avanti mu-
« tare, anzi soprastare a me Venere di me pietosa vidi,
« e desiderante di dare alle mie pene sosta. I piedi, già
« stati presti, in radici, e 'l corpo in pedale, e le braccia
« in rami, e i capelli in fronde di questo arbore tra-
« smutò, con dura corteccia cignendomi tutto quanto ».

Ed ecco un passo della traduzione delle *Metamorfosi*, che si attribuisce a un Simintendi da Prato:

« Appena (Dafne) ebbe finito la preghiera, che uno
« grave freddo le prese i membri; il cuore fue cinto di
« sottile corteccia; i capelli diventano foglie, le braccia
« crescono in rami; lo piede ch'era ora così veloce, si
« ferma in pigre barbe; la bocca hae la sommità, e uno
« risplendore rimane in quella. (Febo) abbracciante i
« rami, sì come membra, con le sue braccia, dae basci
« al legno, ma pur lo legno rifugge i basci ».

Questo secondo tratto nell'intonazione, nella lingua, nella collocazione delle parole, nell'uso del participio presente, in tutta la latineggiante sostenutezza è così simile, come ognuno vede, a quello del *Filocolo*, che

una relazione fra i due tipi di stile non si potrebbe ragionevolmente negare. Ora, non si sa con precisione di che tempo sia il volgarizzamento del Simintendi, benchè io non esiti a crederlo anteriore al Boccaccio; ma questo o un altro, non fa differenza: o si citi il volgarizzamento dell'*Eneide* fatto dall'Ugurgieri o quello abbreviato del fiorentino Andrea Lancia, che senza dubbio è anteriore di qualche decennio al *Filocolo* (1), l'intonazione è sempre quella, lo stile, la lingua hanno sempre il medesimo impasto e il medesimo colore, e il Boccaccio deve di necessità essersi ispirato ad una tradizione già lunga, salda e autorevole.

Da una parte stavano gli autori di *Artes* o *Summae dictaminis*, cioè i maestri di stile epistolare, come Guido Faba, che traducendo, fin dal principio del sec. XIII, i modelli latini di epistole, da loro stessi foggiati, cercavano di conservar nel volgare quanto più si poteva di quella loro gonfia retorica latina, e furono come il punto di partenza delle singolari, ampollose e ritmiche o semiritmiche « Lettere » di Fra Guittone; dall'altra stavano, ma strettamente a loro legati, i traduttori di

(1) La traduzione di Andrea Lancia non è direttamente sull'*Eneide*, ma sopra una riduzione in prosa latina, in sei libri, fatta da un frate Anastasio. Fu pubblicata nella rivista *L'Etruria*, anno primo [Firenze, 1851], da PIETRO FANFANI, che vi premise tre paginette [162-4] di introduzione. Intorno ad essa e al tempo in cui fu scritta, vedi il mio vecchio lavoro *I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide di Virgilio prima del Rinascimento* [negli *Studi di filologia romanza*, fasc. 5], a pp. 312 sgg. Che sia anteriore al *Filocolo* non è proprio da mettere in dubbio, perchè è anteriore al primo libro della *Cronica* del Villani.

opere classiche e in special modo di oratori e poeti, che, valendosi anche di tutti i mezzi della retorica medievale, e forse alcuno perfino del *cursus* ritmico, cercavano di seguir da presso quanto potevano la solenne e fiorita maestà dello stile latino; e gli uni e gli altri formarono una tradizione di prosa italiana latineggiante, poeticheggiante e retorica, che fin dal secolo decimoterzo fluì parallela alla corrente più schietta e popolare, senza mescolare insieme le sue acque.

Un medesimo autore, mettiamo Fra Guidotto, nel *Fiore di Retorica*, esporrà in modo piano e semplice le sue regolette; ma appena voglia applicarle in un esempio, porrà mano a quell'altro tipo di prosa, al tipo solenne, latineggiante. Perfino nella *Divina Commedia* la forza di quest'uso si riconosce nella differenza di stile che passa tra i discorsetti di Virgilio rivolti a Dante o a personaggi moderni e quelli rivolti a personaggi antichi, come Ulisse e Diomede, coi quali si mette in pompa; anzi, forse, la raccomandazione stessa che Virgilio fa a Dante, lascia parlar me con Ulisse e Diomede, « ch'e' sarebbero schivi, Perch'e' fur Greci, forse del tuo detto », questo singolare e misterioso ammonimento, finora ch'io sappia non inteso nè spiegato, deve significare una cosa per quei tempi abbastanza semplice e naturale: « tu, come uomo di lingua volgare, non sapresti parlare a loro con quell'ornato retorico o quell'eleganza stilistica a cui sono avvezzi e che è propria soltanto delle lingue grammaticali, il latino ed il greco ».

Si deve al Boccaccio se il tipo solenne, coi suoi duri latinismi e perfino il suo ritmo, ebbe la vittoria sull'altro, più schietto, più nostro; ma non è da fargli

colpa se il suo spirito si volse quasi di necessità là dove trovava in parte già pronto e attuato l'ideale a cui spontaneamente anelava. Certo, soltanto ora questo stile diventa nel vero senso uno stile, trovando il suo artista. S'è detto assai male del *Filocolo*, e merita che se ne dica male, non solo come romanzo ma in parte anche come stile; poichè i suoi artificiosi e ampollosi periodi, gonfii di metafore e di perifrasi, di fronte all'armonioso splendore dei poeti latini ci rammentano sulle prime, non meno di quella vecchia prosa pretenziosa delle traduzioni, mostre di rigattieri. Eppure oscilla su di essi un'aura tiepida e molle, e vi balenano lampi aurati di verde e d'azzurro, e tutto intorno suona una melodia che ancora non si era udita.

Sono echi di musiche che il giovane toscano innamorato udì palpitando venir sull'aria da Mergellina? Sono i lampi degli occhi verdi e cangianti delle Sirene, le quali egli vide socchiudere le trasognate palpèbre, mentre dormicchiavano in fondo all'acqua, presso la sponda di Baia? Non so, ma aguzzando gli occhi e tendendo gli orecchi, quella musica suona piuttosto come un'eco di esametri ovidiani, e questi lampi che illuminano la cesellatura dei periodi sono veramente lampi d'oro e di bronzo antico. Il Boccaccio dunque, fin dal suo primo tentativo, fin dai periodi del *Filocolo*, elaborati di materiali antichi e recenti, ed arieggianti a prodotti di età decadenti piuttosto che di età primitive, aveva foggiato lo strumento che ai secoli che stavano per succedere doveva servire ad esprimere la loro anima nuova, come la sua e più della sua composita e alessandrina, come la sua tutta venata e incrostata di antico.

III. – Il Boccaccio in laude di Dante ossia il Mito del Poeta

Giovanni Boccaccio, tra i molti suoi meriti – come sarebbe l'aver scritto il *Decamerone* e altre cosette – ebbe anche quello, non punto comune, di riconoscere assai più i meriti de' suoi confratelli d'arte che i proprii. Sia o non sia vero che il Petrarca fosse invidioso della gloria di Dante, per lo meno è vero che non se ne mostrò tenerissimo; e invece il Boccaccio di quel gran morto fece quasi il suo dio, venerandolo come l'incarnazione stessa della poesia; e, un poco più sotto di lui, ma sul medesimo altare, collocò e onorò coi medesimi preziosi incensi della sua ingenua ammirazione e della sua generosa devozione, un vivo, il suo solo degno emulo, il dittatore letterario del tempo, Francesco Petrarca. Di fronte a Dante e al Petrarca, il Boccaccio si sente piccolo, si vuol piccolo, e, caso mai, ripone la sua gloria nel celebrare la loro gloria. Con tutte le sue fortune amorose, con tutte le sue malizie del *Decamerone*, con tutta la sua muffita erudizione di più tardi, egli rimane un'anima semplice e, di fronte all'arte e alla poesia, più che giudicare, egli sente profondamente e ingenuamente e ammira senza restrizioni, con impeto, con abbandono, con pieno oblio di sè stesso. Il Petrarca è già un professionista dell'arte e della dottrina, e non è esente dai difetti della nuova casta, una certa burbanzosa gelosia di mestiere: il Boccaccio è ancora, pel suo carattere, l'uomo della vita e del mondo, che non ha invidie o superbie, anche perchè del professionista non

ha l'anima; e, quantunque paia sforzarsi di acquistarla e, seguendo *passibus non aequis* il Petrarca, accumuli dottrina e compili volumi latini, egli rimane sempre, senza avvedersene, un indisciplinato e un irregolare, un caro, entusiasta, generoso dilettante, la voce dell'ingenua e ardente platea più che l'attore conscio di sè e anelante all'applauso.

Di questo carattere del suo ingegno o anzi del suo cuore, di questa sua bella e nobilissima facoltà d'ammirazione, la più chiara e compiuta testimonianza è la *Vita* che scrisse di Dante o, come veramente s'intitola, in modo più conforme al suo intento e al suo spirito (come io credo e mi accingo a dire), il *Trattatello in laude di Dante*. « Questi fu quel Dante che a' nostri secoli fu conceduto di special grazia da Dio; questi fu quel Dante, il quale primo doveva al ritorno delle Muse sbandite d'Italia aprire la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; per costui ogni bellezza del volgar parlare sotto debiti numeri è regolata; per costui *la morta poesí* meritamente si può dire suscitata ». Cara e armoniosa voce di messer Giovanni, con che tremito di fervore si leva subito piena e sonora nell'alto, intonando l'inno dell'eroe!

Io non so se veramente il *Trattatello in laude di Dante* possa essere bene inteso nel suo spirito dagli studenti delle scuole secondarie, ai quali lo destinerebbe il signor Giuseppe Gigli colla sua recente edizioncina (1), che m'ha dato questa occasione di parlarne; ma certo

(1) *Il 'Trattatello in laude di Dante' di* GIOVANNI BOCCACCIO, *con introduzione e commento*. Livorno, R. Giusti editore, 1908.

se da esso potesse comunicarsi ai loro animi soltanto una minima favilla dell'ardore che accendeva l'animo del glorioso Certaldese per le cose belle e grandi, ci sarebbe da contentarsi. Purchè però non venga in mente a qualche insegnante troppo dottamente dantista di prenderne motivo ad esporre e vagliare tutti i pro e i contro delle notizie biografiche date dal Boccaccio, sia per confutarlo, se ha in lui poca fiducia, sia per difenderlo, se ne ha molta. Nell'un caso e nell'altro il Boccaccio, se potesse assistere a così dotte lezioni, probabilmente osserverebbe con modestia che egli poteva anche aver sbagliato più d'una volta, ma aveva sempre fatto quanto poteva per non sbagliare, e che poi i dati biografici non erano la sua vera intenzione, poichè egli aveva voluto comporre non tanto una *Vita*, quanto una *Laude*.

Eppure gliene dissero di tutti i colori, accusandolo d'aver composto una *Vita di Dante* colla sua sola immaginazione, e l'accusa prese forma stereotipata nell'atroce titolo che gli scagliarono sul viso, di *novelliere*. Diavolo! Egli aveva creduto che scrivere una biografia fosse lo stesso che mettere insieme un qualunque *Decamerone!* Ma che è che non è, via via che si studiavano meglio i documenti vecchi o se ne trovavano de' nuovi, si osservava non senza maraviglia che il novelliere Boccaccio o aveva ragione lui o non si poteva dimostrare che avesse il torto: per lo meno, risplendeva sempre più chiara la sua diligenza e la sua buona fede. Prima, nella boriosa coscienza della nostra superiorità moderna, osavano affermar di sapere che tutto ciò che noi sappiamo, ma che è però detto dal Boccaccio, non è vero: ora invece si pensa per molti particolari, e in seguito, io

credo, si penserà per più altri, che il Boccaccio doveva saperla più lunga di noi. Com'era della sua onesta e, nel fondo, seriissima natura, il Boccaccio, benchè l'elemento biografico non fosse il suo fine, ma piuttosto il mezzo necessario a conseguire il suo fine, si adoperò a raccogliere le più sicure notizie, s'informò da chi poteva fornirgliele, cercò di vagliarle col suo buon senso. Ed elaborò il suo *Trattatello* amorosamente, per più anni, facendolo e rifacendolo, ritornando anche sui particolari biografici, aggiungendone dei nuovi, o anche cancellandone l'uno o l'altro di cui non si credeva più sicuro Quale prova migliore di onesta diligenza?

Poichè oltre al *Trattatello*, quale si conosce comunemente, noi possediamo, in due forme poco diverse, una specie di riassunto di esso, che si suol chiamare *Il Compendio*, e fu da molti creduto proprio un compendio e attribuito a qualche amoroso ma non paziente lettore. Esso fu ripubblicato alcuni anni fa, in quella forma che si trova più spesso nei manoscritti e si ha l'abitudine di chiamar *prima* (*Il primo compendio*), dal nostro Enrico Rostagno, che trova il tempo di far bene, oltrechè il grecista e il latinista e il paleografo e il bibliotecario, anche il dantista. Riprendendo pure la questione dell'autenticità, egli dimostrò con molta evidenza che il cosiddetto *Compendio* deve proprio attribuirsi al Boccaccio; inoltre, se non dimostrò, fece almeno per allora parer molto probabile che non sia già una redazione abbreviata del *Trattatello*, ma una prima stesura. Dell'incontentabilità del Boccaccio nel fare e rifare le cose sue, dettero poco dopo nuove e preziose prove gli studii dell'Hauvette e dell'Hecker sulle sue opere latine.

Qui al signor Gigli è avvenuto, come qualche altra volta, di cadere in distrazione. Nelle pagine introduttive della sua edizioncina, ricorda bensì in nota il lavoro del Rostagno, ma nel testo afferma che ormai è cosa provata e sicura che il *Compendio* è un compendio e non è del Boccaccio. Qualche volta la fortuna si diverte alle spalle dei distratti. Poco prima del lavoretto del signor Gigli, usciva in luce la *Vita Nuova* edita dal Barbi; e in essa il valentissimo critico, fra le tante altre cose, dimostra con nuovi argomenti che il codice Chigiano L. v. 176 è proprio di mano del Boccaccio. Ora il codice Chigiano contiene quello che si chiama il *secondo Compendio*, cioè, con insignificanti differenze, il nostro cosiddetto *Compendio*.

Ciononostante, il Barbi non s'accorda in tutto col Rostagno, perchè egli torna a credere che sia davvero un compendio, che cioè il Boccaccio stesso abbia più tardi rimaneggiato il suo *Trattalello*, sfrondandolo delle parti inutili e accrescendolo di nuovi particolari. Non staremo a discutere. Certo che se alcuno dicesse di preferire la *Vita* più ampia perchè contiene qualche fiaba di meno, perchè almeno non fa menzione degli amori di Dante con la *Pargoletta* di Lucca o con la donna gozzuta del Casentino, mentre li ricorda nel *Compendio*, tuttora si troverebbe alcuno pronto a osservare ironicamente che le fiabe della *Vita* più ampia sono abbastanza numerose da sè, anche se non vi s'aggiungano quelle del *Compendio*; e che, per esempio, per giudicare della veridicità del Boccaccio, basterebbe il minuto racconto ch'egli fa del sogno, avuto dalla madre di Dante, poco prima di partorire il futuro poeta. Povero

messer Giovanni! E dire che a lui, componendo il suo *Trattatello*, come qualcosa di intermedio fra la poesia e la prosa, pareva forse d'aver raggiunto con quel racconto del sogno il più alto punto dell'arte, nascondendo, come fanno i *litterati poeti*, una profonda verità sotto una bella menzogna!

La narrazione biografica aveva i suoi proprii doveri, e se il Boccaccio affermava che Dante era stato, poniamo, a Parigi, vuol dire che credeva che fosse stato a Parigi; ma egli sentiva come un dovere anche più alto il bisogno di idealizzare il suo eroe, quasi come il nume della poesia, accentrando nella sua figura tutto ciò ch'era stato più solenne carattere dei maggiori poeti, e, per così dire, costruendone, in una sola volta, la storia ed il mito. Un singolo poeta, Dante, era il suo argomento; ma la maravigliosa grandezza di lui, quale il Boccaccio potentemente benchè un po' confusamente la sentiva, permetteva anzi richiedeva ch'egli fosse insieme in generale il poeta. Molti particolari storici della sua vita erano tali per sè che l'invenzione mitica non avrebbe potuto trovar di meglio: l'amore fanciullesco per Beatrice, l'esilio. Altri un po' incerti, o, come sono di solito i fatti psicologici, d'incerta interpretazione, parevano offrire, grazie ad un'interpretazione non illegittima, sorprendenti riscontri con particolari ben noti del vecchio ciclo leggendario dei letterati: così soprattutto le relazioni del Poeta con la moglie Gemma, e, in generale, i supposti sentimenti di lui rispetto alle cure domestiche, antiche e famigerate perturbatrici delle speculazioni dei filosofi e delle fantasie dei poeti. Altri particolari infine si potevano toglier di peso dalle vite di

famosi poeti, attribuendovi quel significato simbolico ch'era naturale pensare avessero anche in esse: in primo luogo, il sogno stesso della madre di Dante, la quale, simbolicamente, non poteva rappresentarsi meno privilegiata di presagi che la madre di Virgilio.

Il Boccaccio buttava nel suo crogiuolo tutto ciò che aveva letto o pensato intorno alla vita pratica e alla vita ideale dei letterati e dei poeti, che, sollecito della loro igiene spirituale, ammoniva scolasticamente di non attendere a pubblici uffici, di non innamorarsi, di non prender moglie: « essi colla filosofia si dilettino ». Ma, come di solito le persone che non seguono i precetti degli igienisti sono più sane di quelle che li seguono troppo, il Dante che veniva fuori dalla sua narrazione, uomo politico e uomo dedito all'amore, pareva al Boccaccio medesimo una figura più ben compiuta e più viva che il suo tipo ideale di letterato, chiuso pedantescamente ed egoisticamente nella sua superbia di dotto. Di qui una nuova fonte d'ingenua ammirazione pel suo poeta, e il concetto, che informa tutto il libretto, del contrasto fra ciò che le passioni, la vita, la fortuna fecero per tener Dante in basso e l'altezza a cui egli, nonostante tutto, seppe elevarsi; concetto in parte suggerito dalla tradizione scolastica e leggendaria, ma pur naturale e spontaneo nell'anima facile e fresca dell'amante di Fiammetta, dell'autore del *Decamerone*. Alla propria domanda che cosa mai sarebbe divenuto Dante senza tanti impedimenti e contrasti, egli risponde coll'esclamazione ingenuamente enfatica: « certo io non so; ma se lecito fosse a dire, io direi ch'egli fosse in terra divenuto uno Iddio »; e a me par quasi naturale,

e significativo pel carattere del nostro grand'uomo, che domanda e risposta anticipino press'a poco l'esclamazione del popolano di Pascarella, a proposito di Colombo, negli ultimi celebri versi della *Scoperta dell'America*.

Ma il Boccaccio gettava soprattutto nel crogiuolo, insieme col suo grande amore pel volgare fiorentino, sublimato per la prima volta da Dante, il suo maraviglioso e incoercibile entusiasmo per la poesia; cosicchè la Laude di Dante si allargava ad esser la Laude di tutta la poesia. Com'egli non comprendeva Dante se non confusamente, così solo confusamente sentiva che cosa fosse la poesia. Di Dante, per esempio, egli non capì affatto l'amore per Beatrice, che a tutta la sua vita dà un aspetto di così straordinaria e quasi sovrumana unità e coerenza; e probabilmente non apprezzò abbastanza la *Vita Nuova*. Quanto alla poesia egli, che non è da aspettarsi potesse con la sua forza di ragionamento scoprir nuove teorie, pensò, come i suoi contemporanei, che consistesse in una nascosta verità, squisitamente adornata di parole. Ma dove il suo ragionamento non giungeva, giungeva la sincera e potente forza del suo sentimento, e, o qui nel *Trattatello in laude di Dante*, o più tardi, con ben maggiore larghezza, nell'opera latina *De genealogia Deorum*, l'esaltazione ch'egli fa della poesia è così impetuosa e ardente che scapitano al confronto le mistiche e alquanto presuntuose estasi di certi esteti moderni.

Non c'è nulla di veramente nuovo nella trattazione del Boccaccio, quasi nulla che non abbia carattere medievale, e, inoltre, egli si serve in parte di concetti attinti al Petrarca, che su questo argomento non era meno

medievale di lui. Ma, a tacere della lingua, – poichè questa del *Trattatello* è la prima difesa della poesia in una lingua moderna – la grande novità è il sentimento. Le formole teoriche possono variare quanto si vuole nei tempi; ma esse hanno sempre importanza quando vi palpiti dentro un'anima che ha veduto e che anela ad esprimersi, benchè non vi riesca. Esse equivalgono a un simbolo. Quando il Boccaccio dice: « per ciò che molti non intendenti credono la poesia niun'altra cosa essere che solamente un fabuloso parlare.... mi piace brievemente quella essere teologia dimostrare », noi, attribuendo a questa sua espressione, già non ignota ad Albertino Mussato, un significato troppo profondo o misticamente moderno, commetteremmo un anacronismo; ma pur io non dubito che il Boccaccio sentisse in tali parole qualchecosa più del Mussato e anzi più di quello che il suo proprio ragionamento sapesse scoprirvi, ed egli collocava la poesia tanto in alto, che più su non sarebbe mai stato possibile di salire ancora. Quelle cime erano state assegnate da Dante alla « figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima filosofia »: ora la poesia, e in parte per merito di Dante, ma con più conscio e sicuro ardimento, saliva a prenderne il posto.

Michelangelo e Dante

V'è nazione che possa contrapporre ad una tale coppia di divinità un'altra equivalente? Pure, nel libro del Farinelli, che all'indagine delle relazioni spirituali di Michelangelo con Dante è dedicato nella sua massima parte, si legge accanto al loro anche un terzo nome italiano che è quello di un uguale, il nome di Leonardo da Vinci (1). E facciamo grazia di quello del Petrarca. In così maraviglioso e austero Pantheon il Farinelli s'aggira con l'anima turbata e commossa; e la sua inesauribile e spettacolosa dottrina, la sua insaziabile curiosità di cose piccole e di cose grandi, la sua ansietà critica, la sua vivacità polemica si fondono in un trepido e quasi agitato inno di lode.

Che nel secolo decimonono, il secolo non soltanto della critica ma delle ipercritiche e tormentose analisi di anime, alcuni sparsi e dubbii accenni dei contemporanei di Michelangelo dovessero fornir la base a tutto

---

(1) ARTURO FARINELLI, *Michelangelo e Dante, e altri brevi saggi: Michelangelo poeta; La Natura nel pensiero e nell'arte di Leonardo da Vinci; Petrarca e le arti figurative*. Torino, Fratelli Bocca, 1918; in-16°, pp. VIII-456.

un complicato e ipertrofico sistèma di confronti tra Michelangelo e Dante, sarà naturale, ma non lo sarebbe certo altrettanto se al mondo non esistessero anche i tedeschi. Senza di loro, avremmo potuto contentarci di molto meno; e diciamo ad onor nostro, che per i nostri bisogni aveva già forse provveduto abbastanza o fornito un sufficiente modello, quell'italiano che primo istituì seriamente il confronto, Ugo Foscolo: « mai due anime s'accostarono come queste in armonia perfetta, tanto se si osservi la fiera e terribile natura del loro imaginare, quanto l'elevatezza dei loro sentimenti e la perfezione delle loro rappresentazioni.... »; « l'opera nella quale Michelangelo mostrò veramente che il suo spirito era per cosí dire un'emanazione di quello di Dante è quella di Nostra Donna della Passione che guarda con cigli asciutti il Figlio.... »; l'uno e l'altro dei due grandissimi è penetrato dei sublimi concetti platonici sull'amore; e non meno che i marmi e le tele, anche le rime di Michelangelo hanno alcunchè di dantesco e ne emana « come una pallida luce di mestizia e di estremo scontento delle cose di questo mondo », ecc., ecc.

Ma in questo mondo ci sono anche i tedeschi e per i tedeschi ci vuole ben altro che le modeste elucubrazioni del Foscolo. Ci vuole per loro una minuziosa ed esauriente ricerca di fonti dantesche nell'opera di Michelangelo, che di ogni frammento di linea, di ogni baleno di colore additi, con una specie di scientifica analisi spettroscopica, gli elementi danteschi dai quali risultano; nella persuasione, anch'essa evidentemente scientifica, per quanto aprioristica, che, primo, tali elementi danteschi esistano in realtà; secondo, che un'anima di ar-

tista, e di un artista come Michelangelo, non malagevolmente si conceda a siffatte introspezioni e, anzi, ad illuminare la sua profondità sia come necessario così sufficiente il bagliore delle lenti accavalciate sul massiccio naso dell'introspettore teutonico. Il più libero e audace degli artisti assumerà dunque l'aria di un meschino accattone di concetti? Non pare che la risposta a questa domanda fosse affare dei critici tedeschi; la cui opera di esegesi michelangiolesca, già da un pezzo avviata per quella strada, giunse ad un tratto, di un balzo, più lontano che non avrebbe mai voluto andare col volume del Borinski, *Die Räthsel Michelangelos* (1908), che di tanto investigare e anfanare rappresenta l'inaspettato ma non immeritato coronamento, l'involontaria ma inevitabile caricatura.

Non è senza un crescente stupore che nelle calde, inquiete, talvolta quasi frementi pagine del Farinelli si segue l'enumerazione delle innumerabili fantasie, fantasticherie, frenesie borinskiane. L'autore è senza dubbio un uomo di dottrina e d'ingegno, quantunque io rammenti con un leggiero senso di raccapriccio i tentativi che feci per penetrare almeno in parte negli arruffatissimi concetti degli arruffatissimi periodi di un altro suo libro, *Ueber poetische Vision und Imagination*; ma per quale predisposizione collettiva a simili allucinazioni potè egli individualmente spingersi fino a scoprire diffusa, stemperata, trasfusa tutta intiera nella volta della Cappella Sistina e nel Giudizio la *Divina Commedia*, anche ne' suoi più eterogenei particolari, e perfino occhieggiante da ogni parte, sotto i più diversi e inattesi aspetti, il volto del poeta medesimo? È impossibile scegliere esempi. Tra le

pitture della volta, una donna che mena le forbici in un panno disteso, concreta la similitudine dantesca circa la nobiltà: « Ben se' tu manto che tosto raccorce.... ». Tra le enigmatiche figure della lunetta ' Achim-Eliud ', il Borinski riconosce una cuoca che prepara il cibo per un bimbo, ed anche il padre del bimbo, che mostra per quel cibo quasi orrore; ma il bimbo è il piccolo Dante, e il padre è suo padre, che aspirando l'odore di quel cibo, di quel pane, dolorosamente gli predice: « Tu proverai sì come sa di sale Lo pane altrui.... »!

Il nostro cervello si lambicca invano a cercare a che cosa miri, che cosa significhi, che cosa importi tutto questo; ma un cervello tedesco, anche se nel particolare respinga le stravaganze del Borinski, respingerà come inabile o falsa l'applicazione, non già il metodo. Rammenta il Farinelli che in un dialogo di E. Steinmann, autore di un operone sulla Sistina, la profondità tedesca vien contrapposta alla nostra, simpatica forse ma superficiale, esteriorità latina: « in ogni arte per i tedeschi importa il contenuto; gli italiani si lasciano ammaliar dalla forma ». In questa vecchia e puerile pedanteria estetica, si nasconde la verità, sinceramente sentita, dell'impostatura spirituale tedesca, che è il segreto della loro fiacchezza critica e, in complesso, artistica; della burbanza con la quale trattarono i cosiddetti artisti ' formali ' come Cicerone o Virgilio o l'Ariosto; delle propensioni per le quali non difficilmente in Germania uomini d'ingegno come il Borinski giungono press' a poco là dove è giunto il Borinski. Solo che alla propria fiacchezza critica e artistica i tedeschi, come usano, hanno dato il nome di forza e l'hanno innalzata a teoria estetica.

Essi però, che pur negano intimità e profondità alla poesia italiana, sogliono parlare, riconosciamolo, con notevole calore della profondità di Michelangelo. Ma stiamo in guardia contro i loro doni, anche quando sono sinceri; non fidiamoci molto di ciò che profondità significa in quelle bocche. Si parla di poeti di pensiero, ed ecco che intendono la loro filosofia; non sempre è facile trovare una filosofia in un poeta, specialmente italiano, ma è relativamente assai facile soprattutto ai critici letterati, che di solito sono i padroni del campo, trovare in un artista un'allegoria. Mentre non v'è profondità d'arte se non dove un pensiero è così intieramente trasfuso e incarnato nel sentimento e nella rappresentazione da non lasciare residuo, e anche il critico più penetrante non può alludere ad un significato di questa se non in via approssimativa e per farsi quasi simbolicamente intendere, il critico tedesco di Michelangelo astrae dalle figure di lui un concetto, un' intenzione allegorico-storica, fa, sto per dire, anche soltanto un commento un poco astruso di un titolo, e in quel povero prodotto del suo cervello contempla con sempre nuovo stupore il suo Michelangelo fatto profondo all'immagine propria.

Forse è però vero che Michelangelo stesso può incoraggiare, chi vi sia inclinato di sua natura, a tali procedimenti per certe particolarità del suo genio: anche se in queste non ne risieda propriamente la forza e la luce, come alcuno sembra credere, ma siano piuttosto l'ombra necessaria della sua luce. Il paragone del potentissimo artista con Dante, ripetuto da molti, e ora con singolare acume, con energia, con felicità dal Farinelli, ha portato a mettere in vista, insieme con le generiche somiglianze

di grandezza intellettuale e morale che avvicinano i due sommi spiriti, anche le capitali differenze che li distinguono; e capitalissima mi sembra questa, che l'uomo del Medioevo, Dante, è tutto un ferreo equilibrio, e Michelangelo invece, benchè o, piuttosto, perchè uomo del Rinascimento, è perturbato nelle basi stesse della sua compagine spirituale, nonostante il suo aspetto e le sue facoltà di colosso, da un irrimediabile dissidio. Ora, se mi è lecito tentare una particolare determinazione, mentre tutto in Dante è pienamente attuato come fantasia o poesia (l'allegoria sta da sè; il misticismo simbolico non altera menomamente il perfetto ed equilibrato realismo dell'insieme e dei particolari), quella stessa aspirazione a un di là gigantesco che è propria di Michelangelo, in lui (s'intenda con tutte le più riverenti e necessarie restrizioni) è in qualche parte debolezza, in quanto vada oltre la sua capacità di realizzare, e, rasentando ciò che fu chiamato seicentismo, esprima una tendenza al gigantesco concettuale o astratta piuttosto che una visione concreta di forme. Per questo, e non soltanto per avversità di circostanze, tanta sua parte rimase vana e inadempiuta. Ma, benchè Michelangelo, come l'antico gigante che, toccando la terra, ritrovava sè stesso, appena si avvicina alla tela e al marmo raggiunga la piena facoltà d'incarnazione dell'idea, per quanto colossale, pure quell'indeterminata aspirazione, come qualche cosa d'inadempiuto, continua spesso ad aleggiare intorno alla sue figure, quasi suggerendoci enigmi di un raffinato e doloroso simbolismo.

Forse qui, almeno in barlume, è anche la spiegazione di ciò che un poco mi turba e m'inquieta nei caratteri

della sua poesia. Fu chiamata da molti dantesca, e benchè qualche imitazione, o dalla *Divina Commedia,* o dalle *Rime*, vi si riconosca, io credo che si dovrebbe chiamar piuttosto petrarchesca. E non perchè Michelangelo sia da mettere coi soliti petrarchisti, quantunque si senta quanto del Petrarca sia nutrito, ma perchè, lasciando stare i pochi e felici momenti in cui è limpidamente energico e schietto, più spesso è come il Petrarca raffinato e concettoso, e questo indirizzo della sua fantasia sembra in lui innata spontaneità. Sicchè nei momenti migliori (che certo, non sono molti, ma pur ci bastano) la sua acuta raffinatezza si avvicina ad un'intensità dolorosa, che ha un profumo di simbolismo moderno.

Merlin Cocai e le "Maccheronee"

Tra i severi ed eleganti volumi della collezione degli *Scrittori d'Italia*, intrapresa con così nobili intendimenti da quel grande propulsore della nostra cultura ch'è il Croce, e con così meritorio coraggio dal suo editore, e possiamo dire coadiutore, il Laterza, uno dei più graditi, sotto tutti gli aspetti, è senza dubbio questo con cui comincia la pubblicazione delle opere maccheroniche del Folengo (1). Non ne avevamo che stampe vecchie e rare oppure moderne non soddisfacenti: qui basterebbe il nome del Luzio, che cura l'edizione, ad assicurarci che finalmente potremo tutti possedere un Merlino come si deve, poichè pochi hanno studiato il grande e bizzarro poeta maccheronico con così fedele e oculato amore. Questo primo volume, al quale siamo certi che presto terrà dietro il secondo, contiene la *Zanitonella, sive Inamoramentum Zaninae et Tonelli*, una specie di buffa bucolica contadinesca, e la maggior

(1) Merlin Cocai (Teofilo Folengo), *Le Maccheronee*, a cura di Alessandro Luzio. Volume primo. Bari, Gius. Laterza e figli, 1911; in-8°, pp. 352.

parte, i primi diciotto canti, dell'opera capitale del Folengo, l'eroicomico poema di *Baldus*.

Secondo il sistema seguito negli *Scrittori d'Italia*, non v' è introduzione né schiarimento di sorta, ma intorno al metodo dell'edizione io spero che qualche cosa ci sarà detto in fine dell'opera, e quanto alle illustrazioni, di cui un poeta come il Folengo e soprattutto una lingua come quella ch'egli adopera avrebbero molto bisogno, conviene rassegnarsi, poichè la Collezione non vuol darci che i puri testi, e sarebbe cattiva grazia domandarle più di quel molto che ci dà. Ma può essere che il Luzio, non essendo lecito mettere a piè di pagina la traduzione, che per i non specialisti è necessaria, dei vocaboli dialettali più difficili, voglia regalarci in fine un piccolo glossarietto, come gli rendono assai facile i notevoli studii che ha già fatto in proposito. Intanto siamogli grati di questo principalissimo e prezioso regalo che è l'edizione, nitida, accurata, correttissima, anche sotto l'aspetto materiale. Non ho trovato, scorrendola, che qualche minimo errore di stampa, e uno voglio notarlo, perché non so se non sia invece un errore del testo: *ciroitum*, Baldo, V, 436, dove dovrebbe leggersi invece *ciroicum*, cerusico.

Un singolare uomo e un singolare poeta, questo Folengo! Io non voglio che annunciare la bella edizione del Luzio, e augurarmi di poter presto leggere, in grazia sua, comodamente, e senza alcun intoppo di spropositi, l' intero *Baldus*; ma basta anche la lettura a caso di un pezzo o di un altro di questo poema, al quale non si farebbe un gran torto chiamandolo senza capo nè coda, perchè si riacuisca la curiosità, la pungente

curiosità di comprendere – e pare sempre di non comprendere, come se sotto si nascondesse un gran mistero – l'anima e le intenzioni di quest'uomo, la natura della sua poesia, perfino la natura di quella sua speciale lingua maccheronica, mezzo latino e mezzo dialetto mantovano, irregolarissima eppur regolare, capricciosa eppur regolata dal freno dell'arte, stravagante e bizzarra eppur capace di dir tutto quello che vuole con una stupefacente chiarezza.

Quest'uomo, latinista e vissuto in un tempo in cui la lingua latina non era meno comune nè meno bene adoperata che il volgare, fa la parodia del latino; egli, contemporaneo o appena di due decine d'anni più giovane dell'Ariosto e grande ammiratore dell'*Orlando Furioso*, fa la parodia del poema cavalleresco; egli, dopo i poemi giocosi ed eroicomici, scrive una complicata e bizzarrissima opera allegorica, come il *Caos del Triperuno*, con oscuri sensi morali e religiosi, che sembra fatta sul serio; egli, frate, perseguita con feroce satira e canzonatura i conventi, ma non è poi un modello di frate; egli butta via la tonaca e dà luogo anche a sospetti d'eresia, ma pur insiste poi pertinacemente per ritornare nel chiostro, e fa vita eremitica e scrive poemi ascetici per meritarsi l'implorato perdono, e muore frate. Quante apparenti contraddizioni, e quanto è grande la tentazione di cercare e voler a forza scoprire lì sotto chi sa quale profondità di propositi, di coscienza o almeno di lotte spirituali! E forse non è invece che una pura apparenza, e tutta questa profondità si riduce ad una mancanza di profondità, alle titubanze di un uomo buono ma spensierato e collerico, e un poco de-

bole e superficiale, che si lasciava portare, come dai venti della passione momentanea, così da quelli della fortuna e delle altrui opinioni, ma possedeva una rara anima d'artista, e per lui, come a un dipresso per il suo maggiore contemporaneo e poco meno che comprovinciale, l'Ariosto, l'arte era la vera fede e la più profonda coscienza.

Una poesia come la maccheronica, con quella sua nuova e strana lingua, non poteva sorgere che in un tempo in cui, non soltanto il latino e l' italiano quasi parevano lottare con forze uguali per la preminenza, ma, in mezzo al fiorire dei capolavori, la creazione artistica, pur sotto il freno dell' ideale classico, aveva raggiunto un alto grado di libertà. Noi assistiamo qui ad uno dei più singolari e inaspettati fenomeni: la creazione di una lingua individuale. Poco importa che il Folengo avesse avuto qualche umile predecessore: se anche sia da concedere che Tifi Odasi, benchè facesse i suoi versi « post cena cantando », avesse qualche intenzione d'arte e indicasse la strada, non soltanto ciascuno doveva batterla a modo suo, ma c' è una bella differenza tra un viottolino chiuso e una strada maestra.

Chi si compiacesse di studiare teoricamente la natura di un così nuovo fenomeno, potrebbe trovare in esso una bellissima prova che la lingua è tutta cosa individuale; benchè d'altra parte sia necessario riconoscere che la società si vendica dell' individualismo soverchio, applicandogli inesorabilmente la pena dell'ostracismo, ossia, nel caso nostro, riducendo ad un minimo i lettori del Folengo, capaci d' intenderlo e di sentirlo. E quelli stessi che lo intendono e ammirano, devono confessare

a sè stessi di dover spesso combattere una dura battaglia contro la propria ignoranza. Ignoranza di che? Di ciò che nessuno può conoscere, perchè individuale, perchè privo di termini di confronto, perchè impresso di un suggello di cui non si conosce che quell'esemplare. Eleganza, ricchezza di lingua, proprietà, maestria di tecnica, tutti i termini retorici, che non sieno privi d'un qualche significato, debbono prenderne uno affatto nuovo per la lingua maccheronica del Folengo, e spesso non riescono a conservare nessun significato che giovi.

Eppure – e anche questo è un mistero, ma in fondo è il vecchio eterno mistero dell'arte, – noi siamo pronti a giurare che la lingua del Folengo è, di solito, ricca, elegante, colorita, efficace suppergiù quanto quella di qualsiasi altro poeta che parli una lingua a noi familiare. Non solo, ma, procedendo nella lettura, specialmente nei primi canti, dove Merlino è veramente più lui, e per centinaia e centinaia di versi signoreggia la sua ribelle materia con una straordinaria forza e facilità di dominatore, succede un nuovo miracolo: il latino maccheronico sparisce dalla nostra coscienza, quella lingua diventa la nostra lingua, e noi sentiamo che non ha più misteri per noi. Quale distanza da questo mirabile assurdo pasticcio di italiano e di volgare, così vivo e fresco ed efficace, e quello stentato scolorito sgrammaticato italiano dell'*Orlandino* o del *Triperuno*, anche o soprattutto quando il povero Merlino, ahimè non più Merlino, ariosteggi o danteggi!

Forse, senza pretendere di scrutare l' imperscrutabile, cioè i segreti dell'arte creatrice, qualche ragione, almeno esterna, ma non soltanto esterna, si può indicare come

spiegazione di così singolare fenomeno, e può anche avviarci a comprendere, per quel tanto che se ne può comprendere, perchè il Folengo, tra il latino e il volgare, non abbia consentito le sue preferenze a nessuno dei due. Nella lingua maccheronica del Folengo il latino ha senza dubbio la sua gran parte e giova alla parodia; ma la parodia non è, io credo fermamente, lo scopo principale del poeta, non è che un semplice accessorio: il poeta ha soltanto lo scopo, che persegue con tutte le sue forze, che forma tutta la sua gioia, di rappresentare l'umile e schietta realtà della vita quotidiana con un' immediatezza e un'arditezza che agli altri poeti a lui più noti era ignota.

E poichè l' italiano era uno strumento ribelle e l'anima sua non lo sentiva, il Folengo ricorse al dialetto, nel quale quella realtà era come immedesimata, col quale soltanto essa viveva in una perfetta comunione di vita, e anzi ne traeva tutta la sua vita spirituale. Il vero fondo di quella lingua maccheronica è il dialetto, che ogni qualvolta ci si avvicina di più alla realtà e la rappresentazione è più schietta, quasi si spoglia anche di que' pochi cenci latini che lo adombrano e balza fuori nudo e vigoroso; come d'altra parte più di una volta accade che o innalzandosi il sentimento, o l' ira che freme nell'anima non robusta, ma buona e leale del Folengo colorandosi di tinte eroiche, il dialetto sembri inferiore al bisogno e in prima linea s'avanzi, quasi nella sua intera maestà, l'eroico latino.

L'anima del Folengo è quella di un poeta dialettale, e i suoi grandi confratelli, i poeti italiani che in qualche modo possiamo confrontare con lui, si chiamano Gioac-

chino Belli, o, meglio ancora, Carlo Porta; ma nondimeno è innegabile che innata e spontanea è in lui anche una certa aspirazione e ispirazione epica, che dà pure una qualche unità intima ad un poema così poco unito come il *Baldus*; che si manifesta nelle descrizioni di tumulti e di lotte e insomma di grandi agitazioni di folle, dove il Folengo ha qualche cosa di omerico e raggiunge non di rado il capolavoro; che alle avventure più fantastiche e in apparenza più volutamente burlesche imprime un suggello di serietà.

Questa singolare duplicità che forma il carattere del genio poetico del Folengo, ha trovato mirabilmente la sua espressione nella lingua maccheronica, che altri hanno preparato, ma, si direbbe, soltanto perchè fosse pronta per lui la forma che a lui conveniva. Non ha il Folengo l' intenzione profonda (diciamo così, benchè io non sappia come c'entri una simile profondità colla poesia) di parodiare o il latino o l' italiano o il poema cavalleresco: egli parla così, perchè quella è la sua lingua, e stupendamente risponde al suo bisogno di realismo e di giocondità; egli immagina quel poema, perchè nella sua fantasia, ricca di motivi epici, tanto di motivi essenziali quanto di ornamentali (pensiamo alle bellissime similitudini), sta l' ideale di un'epica lieta, realistica, popolare, come alcuni secoli più tardi balenò, in una nuova e di nuovo originale maniera, alla fantasia di un altro vero poeta, Cesare Pascarella. Tanto è lontano il Folengo dal voler parodiare il poema cavalleresco, che i gravi difetti dell'opera sua, sconnessione, prolissità, disuguaglianza fra le varie parti, provengono in non piccola misura dall'essersi egli a poco a poco

inavvertitamente lasciato troppo dominare dal suo spirito epico. Ed è così poco vero che l'essenza del suo ingegno abbia da riconoscersi nella parodia, nella farsa, che non di rado le uscite buffonesche, a lui forse quasi imposte dal « genere », stonano e guastano.

L'anima sua è in quegli idillii familiari e maliziosamente teneri e rozzi, dei quali uno stupendo esempio è la cenetta preparata nella capanna del buon Berto Panada, dove trovan ricovero i due poveri sposi fuggitivi, Guido e Baldovina, figlia del re di Francia, e poi madre di Baldo; episodio che fu aggiunto nelle due ultime edizioni (la Cipadense, un poco posteriore al 1532, e quella di Vigaso Cocaio), e basterebbe a dar ragione al Luzio di scegliere queste come fondamento di un'edizione nuova, benchè in altri punti sieno guastate dalla crescente prolissità. L'anima del Folengo è in storie come quella di Zambello, quasi un poemetto a sè, sul tipo dei racconti popolari intorno al contadino stolido, anche se la buffoneria vi apparisce talvolta soverchia; o come quella delle due cognate Lena e Berta, con le loro baruffe. Ed è poi nei discorsi, di una verità deliziosa, nella loro fusione di epico e di realistico, che pronunciano o l'eroico bambino Baldo davanti a Sordello, o il vecchio eroe Sordello; come è nelle descrizioni di risse e di battaglie; come è nelle riflessioni nobilmente ma bizzarramente morali, nelle rabbiose invettive contro una classe od un'altra, nelle satiriche descrizioni, violente ed argute, grossolane e fini nel tempo stesso, che egli fa della vita dei conventi.

Ma nemmeno la satira non è nell'opera del Folengo un motivo essenziale, benchè sia un motivo importante:

essa ha ragioni psicologiche più ancora che artistiche, e il *Baldus* ne contiene una quantità ragguardevole perchè il nostro poeta appartiene per qualche lato alla famiglia dei poeti personali, che sentono il bisogno di affidare all'opera d'arte sè stessi pur come uomini; anzi il *Baldus* è l'opera capitale del Folengo anche perchè fu creato adatto a ricevere tutte le espansioni della buona e morale ma ondeggiante e non ben saldamente connessa anima sua. Ma ciò che gli imprime il suo più sincero e profondo carattere è la gioia dell'artista che descrive e narra perchè la sua gioia e il suo destino è di narrare e di descrivere, senza darsi troppo gran pensiero del resto.

Il Porta

L'Italia sente vivo il bisogno di incoraggiare i poeti satirici. In Toscana, durano ancora e si ripercotono gli echi delle feste in onore del Giusti; e a Milano, se il Comitato per il Porta sta sempre cercando i fondi per innalzargli quel più degno monumento nel *Verzee*, la sua *scœura de lengua*, fu però intanto messa in ordine, già da alcuni mesi, una bella « Raccolta portiana », specialmente di manoscritti del poeta. Una grande edizione, completa e critica, delle sue poesie, che tuttora manca, uscirà presto per cura di uno dei più insigni studiosi lombardi e italiani, il più operoso e poderoso dei nostri dialettologi, Carlo Salvioni; e un libro, che finora mancava, sulla sua arte, è uscito da poco, per merito di un valente giovane, fine e solido ingegno di critico, Attilio Momigliano (1).

Benchè intorno al Porta abbia scritto nel *Marzocco*, quando stava per inaugurarsi la « Raccolta » de' suoi

(1) *L'Opera di Carlo Porta*. Studio compiuto sui versi editi ed inediti. Città di Castello, Casa Tipogr.-editrice S. Lapi, 1909; in-8°, pp. 302.

cimelii, il Momigliano medesimo, non sarà inopportuno che prendiamo occasione dal suo bel volume per riparlarne, mentre si parla e si ridiscute del Giusti. Il Giusti ammirava il « fratel suo grande » di Milano. Certo, nonostante la generica somiglianza che aveva con lui come poeta satirico, troppo era diverso d' ingegno, di indirizzo, e, per la rapida corsa delle idee e degli avvenimenti, ormai anche di tempo, perchè sia da aspettarsi che traesse molte ispirazioni dalla sua poesia; e appena è se di tanto in tanto ci par di coglierne in lui vaghe reminiscenze, come, per esempio, nel principio del *Sant'Ambrogio*, che ricorda il principio delle *Olter Desgrazi de Giovannin Bongee* e la seconda sestina del *Fraa Condutt.* Ma del suo valore poetico aveva un'alta idea, tanto da scriverne al Grossi, con modestia che dobbiamo creder sincera: « Tutt'altro poi che avermi a male d'esser messo accanto al Porta, anzi, beato me se gli legassi le scarpe ».

Chi sa? Forse il Giusti, poeta di vena non ricca, ammirava quel largo e giocondo fluire della vena del Porta; egli, ch'era non di rado costretto a torturare bizzarramente la frase, per fermarvi il breve sorriso umoristico della sua fantasia, e a distillarlo al lambicco di metafore tra barocche ed astratte, forse ammirava quella fresca, piena, irrompente comicità del poeta milanese. Ma la superiorità del Porta è di un grado anche più elevato. Egli è della grande schiatta dei creatori d'anime. Di Gingillino non si vede la faccia, non si sente la voce, sono ignote le opere: come personaggio drammatico, egli non è nulla più che un automa muto e paziente, importunato da automi petulanti e loquaci. Può tutt'al più andare a braccio col « Giovin Signore » del Parini,

e, al pari di lui, ha avuto la disgrazia di venire al mondo senza una sua fisonomia individuale; come accade in certi vecchi quadri di cerimonie o di feste solenni alla folla dei personaggi ufficiali, disposti rigidamente in parata, che hanno tutti la medesima faccia.

Questo confronto vuol soltanto significare che si può essere poeti notevolissimi come il Giusti, capaci di scrivere l'*Incoronazione* e perfino il *Sant'Ambrogio*, pur rimanendo troppo lontani dalla potenza drammatica e comica del Porta. Ma, del resto, quanti gli andarono vicini nella nostra moderna letteratura, italiana o dialettale? Come nell'opera del Porta è tutta la vecchia Milano, così tutta la vecchia Roma è nella vasta opera del Belli; ma il Belli rimane un amoroso e ammirabile raccoglitore di preziosi frammenti: il Porta è un grande architetto, che leva in alto fabbriche armoniose e robuste.

Egli ha soltanto un degno emulo nel suo conterraneo e quasi coetaneo Manzoni. Simili per la loro facoltà creatrice di poeti drammatici e così diversi per tanti altri riguardi, è bello vederli sorgere, il classico della lingua del *Verzee* e il restauratore del fiorentinismo, quasi l'uno accanto all'altro, dal seno fecondo e possente di Milano, ricca di speranze non meno che di memorie, a rappresentarla nei suoi due opposti aspetti, del passato e dell'avvenire: l'uno, a cogliere e fissare per sempre gli ultimi e già fuggitivi momenti della sua, per così dire, schietta milanesità; l'altro, a dare una compiuta e rigorosa espressione a quella sua nuova italianità, di cui, mentr'egli nasceva, spuntava appena l'aurora.

Certo, forse appena Venezia può offrirci, per merito del Goldoni, una così straordinaria e svariata e ani-

mata galleria di figure colte dal vero, e fermate per sempre nel loro gesto più caratteristico, come ci offre Milano per merito del Porta: dai tipi, interamente milanesi e del loro tempo e destinati a scomparire dalla vita, come il proverbiale Giovannin Bongee, il vecchio popolano, buono, schiavo dell'autorità, un poco fanfarone e molto codardo, che – per dirla col Carducci – soltanto la rivoluzione e l' invasione francese, « con molte pedate di dietro e molti sorgozzoni davanti », potevano fra poco tramutare in eroe; da Donna Fabia Fabron De-Fabrian e dalla Marchesa Travasa, nelle quali la boria nobilesca e spagnolesca getta gli ultimi vivacissimi guizzi; dalle numerosissime e tutte stupende incarnazioni d'un clero abbassato e degenere, Fraa Condutt, Don Ventura, Fraa Pasqual, ecc. ecc.; dalle caricature dei classicisti, oltre all'*abaa Giavan* ossia al Giordani, Carlo Gherardini, *quell'olter salamm d'on Gherardin*, il *contin Bergamaschin*, e quel Paganini, ch'ebbe la sventura di firmarsi *x. y. z.*, cosicchè, nella feroce canzonatura del Porta, l'ultimo, diciamo, fiato, musicalmente emesso dal moribondo Apollo, « el ciappa el son d'*ix, ipsilon e zett* »; fino ai tipi che, nonostante le loro determinazioni locali, possono essere di tutti i luoghi e di tutti i tempi, come molte figure pretesche e fratesche, lo stesso Marchionn di gamb avert, e quella così terribilmente impudica e così mirabilmente vera, e non meno dolorosa che comica, Ninetta del Verzee.

Molti pensano ancora al giorno d'oggi con vivo rimpianto che tanti capolavori potrebbero esser stati scritti in italiano e sono invece in dialetto. E perchè non rimpiangere che tanti più altri capolavori siano in greco,

in latino, in tedesco? Senza contare che, se un italiano non legge il Porta per la difficoltà del dialetto milanese, mostra di aver poca voglia di leggerlo. Del resto, non giova lamentarsi delle cose che non hanno rimedio. La visione dei poeti dialettali è di solito così connaturata col dialetto, che i più di loro, se scrivono in italiano, cessano d'esser poeti; e il Porta non si sottrae al destino comune.

Al più – me ne dispiace per quelli che si affliggono – l'italiano serve bene al Porta soltanto per la caricatura: o volutamente e graziosamente spropositandolo, come nei *Sonetti Beroldinghiani contro i Romantici*; o contraffacendo la lingua scelta delle classi superiori, ibrido miscuglio di italiano e di milanese, come specialmente nella famosa *Preghiera* di Donna Fabia; o traendone altri magnifici effetti comici, come in un mezzo verso delle *Olter Desgrazi de Giovannin Bongee*. Quest'ultimo esempio è una cosa da nulla, ma vale per una pagina di psicologia, e spero che lo gustino anche gli avversarii del dialetto. Giovannin, fuggito chiotto chiotto dal loggione della Scala, per evitare che, in risarcimento d'un gran pizzicotto toccato a sua moglie, tocchino a lui degli scapaccioni, soltanto quando giunge a casa sua si sente alfine al sicuro: sale zitto su per le scale, non c'è nessuno: apre l'uscio, accende il lume, chiama allegramente la sua *Barborin*:

> Dervi el mè bravo uss bell bell anch lù: ...
> Pizzi el lum: *Barborina, ove sei tu?*

Ogni parola del primo verso, *el mè bravo uss, bell bell, anch lù*, è un gran sospiro di sollievo; la luce rinfranca

del tutto Giovannin: oh finalmente! In quella quiete domestica egli può osar di rompere il pauroso silenzio che l'opprimeva; gli stessi infausti ricordi del teatro e della musica, passato il pericolo, gli appariscono lieti, e l'appello alla moglie gli squilla dal cuore con un solfeggio, in una frase di libretto d'opera.

Ma io non avevo finito il mio discorso sulla poesia dialettale, e voglio andare ancora più in là: voglio aggiungere che, secondo la mia opinione, la forma dialettale per certi argomenti è una fortuna, anzi una necessità, e che, per esempio, la *Ninetta del Verzee* non potrebbe pensarsi se non in dialetto.

Forse, tra i capolavori del Porta, le quarantatre ottave della *Ninetta* sono il maggior capolavoro: così lucida, larga, immediata è la rappresentazione, fin ne' più minuti particolari, anche i più scabrosi e sconci, e così grande è la maraviglia di quella semplicità di disegno in tanta densità di racconto, di quell'agevole concordia fra il comico e il serio, fra il turpe ed il commovente, di quella felicità di passaggi dalle lacrime della passione all'oscena e artificiale gaiezza del mestiere, di quel prorompere di un sentimento senza la più lieve ombra di sentimentalismo, infine di quello strano e stupendo contrasto fra l' impurità insanabile di un'anima e di una bocca di donna perduta e la forza ingenua e schietta dell'espressione del suo amore, fra la volgarità e la bruttezza di questo amore e i lampi di poesia che in esso accende la sua profonda sincerità. Io vorrei pòter citare quello che purtroppo non è citabile; oppure, se i lettori non credono a me, vorrei ricordare e poter riferire le calde e penetranti parole, colle quali una sera

l'amico Pascarella, in cui il critico è degno del poeta, esprimeva la sua incondizionata ammirazione.

Ora, benchè teoricamente nulla si opponga ad imaginare la *Ninetta del Verzee* scritta in italiano letterario, io credo che praticamente l' impresa riuscirebbe quasi impossibile. Ogni lingua letteraria grava sull'anima del poeta e dei lettori con tutto il peso di una tradizione di dignità e di decoro; cosicchè, oltrepassato un certo limite, vi sono argomenti che diventano subito di necessità o parodia o pornografia; vi sono parole, vi sono particolari che non possiamo sentire se non come artisticamente volgari o sconciamente osceni. Ma nel dialetto non è così. Tra l'anima del poeta e la lingua non si frappone nessun velo; la lingua non prende nessuna speciale e artificiale colorazione dall'esterno; la frase di tutti i giorni e di tutte le occasioni conserva il suo preciso colore naturale di tutti quei momenti e di tutte quelle occasioni, non rialzato nè abbassato di tono. Perciò il dialetto è l'espressione artistica conveniente alla realtà che sogliamo chiamare più umile, e i poeti che sentono il bisogno di rappresentarla divengono per una naturale necessità poeti dialettali. Il dialetto è come una lingua che abbia il privilegio di possedere espressioni che le altre lingue non conoscono, e possa quindi rivelarci il segreto di una parte della realtà, che rimarrebbe, senz'esso, misteriosa e celata. Le sue rivelazioni si chiamano *Ninetta del Verzee*, in primo luogo, e poi *Lament del Marchionn di Gamb avert*, fors' anche *Giovannin Bongee*. Ammiriamo e ringraziamo il dialetto.

Ho messo in seconda e in terza linea il *Marchionn* e il *Bongee*, perchè meno evidente è forse per essi la

necessità del dialetto; eppure io non dubito che anche i loro tratti sarebbero alterati dalla lingua letteraria, e ciò che è pura commedia prenderebbe un colore di caricatura. Il *Marchionn* è meno perfetto della *Ninetta*, perchè il Porta non riuscì a raggiungere in esso la potente concentrazione ch'è una delle più grandi e comuni virtù della sua poesia; ma la novità del poemetto è quella vena di lirica che pervade la volgare umiltà della materia, e che specialmente nella prima parte canta nel ritmo, trilla da ogni frase, ride e scherza e zampilla nelle rime, in un'effusione dell'anima del povero storpio, del tradito e deriso Marchionn, che rigode per un istante tutta la gioia di que' primi istanti del suo amore con l' indemoniata Tetton. Egli è uno di quelli « cui il pianger giova ». Oh quell' « armandorin Che ghe l'eva de car come un fradell »! I piccoli gemiti del mandolino corrono per tutte le strofe; l'anima sciocca e buona del povero Marchionn è un'anima musicale, e tintinna con esso all'unisono.

Ma, se io penso ai lamenti contadineschi, di cui la nostra letteratura è così meschinamente ricca, e che in qualche modo possono paragonarsi col *Lament del Marchionn*, io non so immaginare che cosa diverrebbe in italiano questa straordinaria lirica della volgarità, questa elegia del grossolano e del ridicolo, questo vero canto che s' innalza dalle cose, alle quali noi di solito non attribuiamo che rauche parole e sghignazzamenti incomposti.

Ho finito lo spazio di cui dispongo e non sono che al principio di quello che vorrei dire sul Porta: non è una figura retorica, è la pura verità. Ma i lettori sanno ora dove ricorrere: ricorrano al libro del Momigliano, dove,

soprattutto nella seconda parte, la poesia del Porta è analizzata con una sicurezza e una felicità, veramente notevoli. È un tipo di libro assai raro in Italia, dove gli storici non pensano volentieri che alla storia, e gli altri, toltine assai pochi, non si sa bene a che cosa pensino; e questo spiega pure in parte e scusa i suoi difetti: non è possibile andare tutto ad un tratto contro corrente.

Poco m' importa di piccoli difetti parziali e se certe interpretazioni, per esempio quella di *Fraa Zenever*, siano giuste o no; ma due difetti mi paiono abbastanza gravi in un bel libro come questo: anzitutto, la disposizione e la ripartizione della materia, per la quale il primo capitolo occupa quasi tre quarti del volume, e rimane in un continuo oscillamento e contrasto fra la storia e la critica d'arte, un po' gonfiata quella, un po' turbata questa.

In secondo luogo, il libro è piuttosto pesante, perchè non è divenuto, almeno quel più che poteva, opera d'arte esso stesso. Certo, non è artista chi vuole, ma dobbiamo persuaderci, siano quali si vogliano le nostre teorie estetiche, che non si fa dell'arte, nemmeno quando si potrebbe, se non si vuole. Nessuno conosce esattamente i proprii limiti, se non il pigro, che se li è fissati da sè; e, anche nell'arte, l'opera dell'uomo è, giorno per giorno, un continuo viaggio di scoperta e di conquista di sè medesimo. Io, per la stima che ho del Momigliano, son sicuro che gli rimane ancor molto terreno da conquistare.

Manzoni

I. – Il coro di Ermengarda

MENTRE non ancora compiuta è la serie dei suoi volumi danteschi, il D'Ovidio mette o dice di voler mettere il suggello alla serie dei suoi volumi manzoniani con questo, che è il terzo (1), e viene a lunga distanza di tempo dai suoi noti e fortunati fratelli maggiori. Dante e il Manzoni: nell'amorosa attività che dispensa intorno ad essi, il D'Ovidio li colloca quasi alla pari, suppergiù come nella sua ammirazione. E anche qui egli ribadisce, nelle pagine introduttive, il suo prediletto confronto tra i due grandi, pur avvertendo di non essere stato nè il solo nè il primo ad osarlo, e facendosi usbergo dei nomi del Gioberti, del De Sanctis, dello Zumbini, del Negri, ecc. Le armi dovrebbero spuntarsi contro un petto così ben difeso. Ma non c'è grande pericolo di battaglie. Anche quelli che ci tengono a rispettar le distanze, di solito non si sdegnano d'un confronto tra i *Promessi Sposi* e la *Divina Commedia*; e, se qualche dubbio gira

(1) FRANCESCO D'OVIDIO, *Nuovi studii Manzoniani: Ermengarda*, ecc. Milano, Hoepli, 1908; in-8°, pp. XII-683.

per la mente pur di ammiratori caldissimi del Manzoni, esso riguarda soltanto la possibilità che il suo romanzo penetri mai così addentro nella letteratura europea, come, per non parlare che dei grandi libri stranieri, vi sono penetrati il *Don Chisciotte* e il *Faust*. I personaggi scelti dall'umanità come suoi rappresentanti tipici, sembra, da Achille in poi, che debbano possedere una almeno delle due prerogative che all'eroe greco erano venute dalla sua origine tra divina e umana; e anzi, poichè della sua divina serenità non resta il ricordo nemmeno più come un sospirato ideale, ed è molto se nei tempi nostri balenò per un istante nella deliziosa spensieratezza dei paladini ariosteschi, l'umanità si contenta di chiedere ai suoi prediletti almeno quell'oscuro nimbo intorno alla fronte, indizio d'un misterioso destino. Don Abbondio è la verità stessa, ma la sua fronte non porta traccia di nimbo.

Nel pensiero del D'Ovidio sono tanto uniti Dante e il Manzoni, che i due discorsi *Il Determinismo nell'Arte e nella Critica*, e *L'Arte per l'Arte*, coi quali si chiude il volume, gli furono da lui accodati, distraendoli da un nuovo volume dantesco, al quale pensava di destinarli. E certo, lasciando stare il determinismo dei due grandi, che altro non è se non la loro intuitiva e immediata visione della realtà, tanto al tomista Alighieri quanto al rosminiano Manzoni la formola *l'Arte per l'Arte* sarebbe sembrata, anche più che al D'Ovidio, una bestemmia o una stoltezza. In un volume dunque non meno che nell'altro, il discorso del D'Ovidio si sarebbe intonato bene col colore locale. Temo però che entrambi i due formidabili loici sarebbero capaci di non

trovarne abbastanza rigorosa e risoluta la logica; e certo non sottoscriverebbero le compromettenti concessioni che esso fa agli avversarii. Anche gli avversarii possono tranquillamente far propria la formola con cui il D'Ovidio conclude: « in arte l'arte è tutto; ma in questo mondo l'arte non è tutto »; senonchè, ammesso che « in arte l'arte è tutto », le idee che egli propugna nella prima parte del suo discorso rimangono nella condizione di chi a un tratto s'è sentito sottrarre l'unico sostegno di sotto i piedi.

Gli studii, che il volume contiene, sono di solito brevi articoli, arguti, di piacevole lettura, e almeno curiosi quando non sono importanti. Ma importanti mi paiono quelli di carattere biografico, in gran parte già noti. L'anima del grande scrittore, la sua conversione, la sua « politica », vi sono tratteggiate delicatamente ed efficacemente, con acuto spirito d'osservazione e con la simpatia che nasce da certe affinità intellettuali, tra innate ed elettive; benchè forse talvolta la mano del D'Ovidio si faccia troppo carezzevole, come se stesse sempre all'erta per smorzare e addolcire le tinte un po' forti. È un discepolo così affezionato e reverente, che non solo s'affaccenda a levar certi bruscoli di sulla manica del Maestro, ma gli sarebbe caro poter persuadere a chi guarda che non sono neanche veri bruscoli.

È necessario atteggiare secondo le esigenze della modestia l'immodesto ma nobile e sincero *Che forse non morrà?* Oppure, è possibile attenuare il significato di quella lettera giovanile, dove il Manzoni si duole che un amico suo moribondo dicesse *aver dinanzi agli*

occhi l'orribile figura d'un prete? Il peggio qui non è neanche l' insulto al prete. Non è bene che questa frase ci lasci sospettare un Manzoni tanto energico e coerente prima nel suo deismo volteriano quanto poi nella sua ortodossia? Chi non avesse saputo essere così energico prima, non l'avrebbe saputo essere poi, nella direzione opposta: e, per esempio, non avrebbe osato pronunciare con sorridente e imperturbabile tranquillità quell'altra mezza bestemmia, invidiabile a un compilatore dell'*Indice*, – *sit venia verbo*, ma non trovo espressione diversa pel mio pensiero – che giusti e legittimi erano gli scrupoli senili del Racine, e che sarebbe stata opera meritoria appagarli, facendo una bella fiammata delle sue tragedie amorose. Il Manzoni non dice proprio così, ma vuol proprio dir questo. E si noti che egli ha scelto il Racine; non, mettiamo, il Boccaccio. Che ammirabile, ma che audace e pericoloso consequenziario! E noi non possiamo nè vorremmo cambiarlo; ma a colui che saprà darcene il vero e compiuto ritratto, forse riuscirà di farci scorgere sotto la mite e mansueta espressione del suo volto caro e venerando, quella linea originaria ed essenziale, alquanto dura e imperiosa, a cui rispondeva nel suo intelletto e nella sua volontà la dirittezza implacabile della logica e l' imperturbabile acquiescenza ai precetti pratici delle sue conclusioni.

Tra gli articoli del volume spiccano per la loro lunghezza i due studii, affatto nuovi, *Ermengarda* e *I Brani inediti*. In questo, che si estende per duecentocinquanta pagine, il D'Ovidio riesce quasi a fare ciò che dice di non essersi proposto di fare, una trattazione compiuta delle differenze almeno un poco notevoli, che si notino

tra i *Brani inediti* e le parti corrispondenti del Romanzo, come lo abbiamo nella prima stampa. È un lavoro paziente e accuratissimo, pieno di osservazioni acute e utili; in parte minuzie, com'era inevitabile, in parte problemi grossi o diventati grossi. Per esempio, il D'Ovidio ristudia a fondo la questione che si fa sui motivi che indussero il Manzoni ad abbreviare e mutilare l'episodio della « Signora »; e il suo scrupolosissimo esame riesce alla conclusione che non si possono escludere nè i motivi estetici nè i motivi religiosi, nè forse altri motivi. Sarà così. Ma ora che il D'Ovidio ha fatto e rifatto egregiamente il conto in tutti i modi possibili, mi pare che non si dovrebbe più discorrerne; perchè tanto non se ne può saper nulla di più, e il problema, anzi che all'arte della critica, appartiene ormai a quella della divinazione del pensiero, che finora è in fasce.

Oppure, se si vuol discorrerne, bisogna contentarsi di limitare modestamente il problema a una sola interrogazione; di pura critica: Ha fatto bene o male il Manzoni, sotto il rispetto dell'arte, a ridurre l'episodio come lo ha ridotto? In questo caso, io credo che chiunque sappia liberarsi da certi preconcetti aprioristici, dovrà rispondere senza esitare: Ha fatto benissimo. A tacere di gravi difetti parziali, irrimediabili, anche perchè il Manzoni non avrebbe mai voluto rimediarvi – per esempio, la mancanza di qualsiasi preparazione psicologica all'orribile pervertimento delle due compagne di Geltrude – le pagine soppresse allungavano tanto l'episodio, da turbare gravemente l'economia del Romanzo; non solo, ma stridevano col suo colorito generale. Esse manifestano che l'artista aveva tuttora

negli orecchi l'eco di altri romanzi, di intonazione diversa dal suo, e non ancora soltanto il suo.

Non così ben riuscito mi pare il saggio del D'Ovidio su *Ermengarda*. Già, quella giustapposizione di due commenti, l'uno estetico, l'altro letterale, turba e confonde; e non è forse inutile dirlo, perchè si tratta quasi di un nuovo « genere », che può considerarsi come un frutto delle Letture dantesche. Ma il D'Ovidio poteva, da artista com' è, distribuire la sua materia, per così dire, su varii piani: invece ha preferito portare tutto sul primo piano, tantochè più di trenta pagine sono dedicate ai soli *irrevocati dì*. Perchè non confinarli in un'appendice? Basterebbe questa modificazione a far sembrare il saggio più fuso ed omogeneo.

Ma lasciamo stare i « generi ». Il D'Ovidio qui si trova spesso a fronte giudizii del De Sanctis diversi dai suoi: merita il conto che ci informiamo intorno a quali punti principalmente ferve il dissenso. Pel De Sanctis, Ermengarda è nell'*Adelchi* poco più che un « incidente », e un incidente lirico, non drammatico: il D'Ovidio lo nega, benchè forse con ragioni che non bastano a persuadere. Eppure, nella sostanza, egli ha forse ragione. Non già che il personaggio di Ermengarda sia abbastanza legato col resto della tragedia: sopprimendo le scene in cui apparisce, la tragedia procederebbe ugualmente. Ma a questa che sembrerebbe una prova materiale che il De Sanctis ha osservato il vero (ed è almeno una prova ch'egli ha osservato una parte del vero), io credo si possa rispondere che, senza Ermengarda, non soltanto resterebbe sciupato il bello e vivo movimento delle prime scene – apparizione dell'oltraggiata, dolore

e propositi di vendetta di Desiderio, audace mossa dell'offensore medesimo, Carlo, che previene Desiderio e lo assale – ma la figura di Carlo, che per sè non ha molto carattere, cesserebbe affatto d'essere tragica: l'unico raggio di vera tragicità, che la illumina, le viene per riflesso dagli occhi innamorati e piangenti della sua vittima. Così le vittime sono due, Adelchi ed Ermengarda: Desiderio e Carlo hanno ciascuno la sua. Nondimeno, anche a me pare che qui l' ispirazione del Manzoni sia stata più lirica che drammatica, e che, in genere, alle sue nobili intenzioni non abbia in tutto corrisposto l'esecuzione in questa singolare opera d'arte, dove non vi sono contrasti d'anime ma quasi soltanto di destini, e le varie azioni non si collegano intrecciandosi insieme, ma piuttosto contrapponendosi in grandi quadri l'una all'altra.

Nell'esame del coro *Sparsa le trecce morbide*, che a me sembra una delle più grandi liriche di qualsiasi letteratura, il D'Ovidio ha facilmente ragione di alcuni errori del De Sanctis, che forse sono da attribuire alla fretta o agli scherzi che suol fare l' improvvisazione. Non soltanto egli immagina proprio un coro di monache, ma interpreta partendo da questo inammissibile presupposto; e, mentre la vera essenza di quella poesia vuole per forza svelarglisi, come si sente in alcune sue parole assai belle, egli si ostina a negare l'accento della passione ai soli versi veramente passionali, che il Manzoni abbia scritto. Dal terribile martellamento dell'amore, che è reso con grande energia nella quinta strofa, *Ahi! nelle insonni tenebre*, si sale, attraverso un lungo ondeggiare dell'anima di Ermengarda, fino

al violento riaffacciarsi improvviso della passione, nei versi, rotti e convulsi, *Tale così dal tenue Oblio*, dove essa culmina nel mirabile epiteto, mirabilmente collocato, *impaurita*: « e l'anima Impaurita assale ».

Disgraziatamente anche il D'Ovidio cade in un errore d' interpretazione non meno grave, che gli impedisce di scorgere dove stia il nucleo centrale dell'ode e perciò quale ne sia il significato profondo. Nella strofa *Te, dalla rea progenie Degli oppressor discesa*, egli crede di sentire un improvviso sollevarsi del rancore e dell' ironia del poeta contro la stessa Ermengarda, come se questi giudichi la sua infelicità una giusta espiazione delle colpe di tutta la schiatta. La *provida sventura* non si capisce dunque più; e il D'Ovidio espia il proprio errore sottilizzando perplessamente intorno ad essa. Peccato! poichè questa è forse la più luminosa e pregnante espressione di tutta l'ode.

No, niente rancore e niente ironia: il poeta non è compreso che di un' immensa umana pietà, colla quale va in lui di pari soltanto un'umile e commossa ammirazione delle misteriose vie, per le quali la Provvidenza procede, traendo il bene dal male. Un concetto comune, « meglio infelici che colpevoli », illuminato dalla sua fantasia e dal suo sentimento, rivela in questi versi maravigliose profondità e si esalta ad una nuova sublime espressione della fratellanza umana. Poichè, se è lecito sciupare questi divini versi, essi significano: « O infelice, muori contenta di poter essere accolta come sorella da tante altre infelici, che dormono sotterra, uccise dai dolori di cui si compiacque d'essere artefice la tua rea schiatta. Anche tu, secondo il fallace

antivedere umano, eri nata per opprimere e far patire: muori contenta! Dio che tutto prevede e provvede, ti ha voluto innocente ed oppressa!». Ma il poeta non dice: «Dio»; egli dice: «la sventura», rimanendo vicino a noi, sulla terra; senonchè, penetrando col suo sguardo d'aquila nell'essenza di essa «sventura», ci rivela in lei un nuovo personaggio misteriosamente grande e sacro, grazie ad un solo epiteto, uno di quegli epiteti che sembrano ad un tratto allargare tutto intorno il nostro orizzonte, come se il poeta, con un colpo d'ala, ci avesse sollevati con sè su qualche altissima cima.

Ora si noti quanta cura egli si è dato di farci sentire anche quasi materialmente che l'epiteto *provida*, attribuito alla sventura, è la parola essenziale dell'ode. Nel finissimo tessuto di questa, tutto ha un suo valore, perchè tutto è calcolato o appar calcolato con sicura precisione, che pur nulla toglie alla poderosa larghezza del disegno. Due nuclei fondamentali di sei strofe ciascuno, dalla quinta alla decima, e dalla quindicesima all'ultima: il primo, preceduto da un doloroso preludio generale di quattro strofe, nettamente suddivise in due e due: fra l'uno e l'altro nucleo, ancora quattro strofe, che sono tanto la conclusione del primo nucleo, quanto il preludio del secondo, e descrivono l'ondeggiamento dell'anima di Ermengarda nelle terribili strette della passione. Si contrappongono dunque l'uno all'altro soprattutto i due nuclei fondamentali; e il primo è, per così dire, il canto di Ermengarda «*improvida* D'un avvenir malfido»; il secondo, quello della sventura *provida*. I due epiteti opposti, collocati entrambi nel punto più in vista della parte cui appartengono, – *improvida*

nel primo verso del canto dei ricordi, *provida* all'aprirsi della quarta strofa, la strofa culminante e conclusiva dell' inno alla sventura, – quasi cozzano energicamente insieme, e dall'urto scocca la scintilla che illumina tutto: « tu eri felice e non prevedevi. La sventura ha pensato per te ».

Ma, nella strofa che segue, il poeta riprende ancora e ripete l'*improvida*: o infelice, la tua faccia ritorni serena,

Com'era allor che improvida
D'un avvenir fallace,
Lievi pensier virginei
Solo pingea.

I due punti estremi, della gioia e del pianto, che in apparenza erano divisi da un abisso, si congiungono, e la serenità di Ermengarda, felice e *improvida*, si rinnova e si esalta nella nuova serenità, di cui la circonda infelice chi *ha provveduto* per lei.

Il D'Ovidio osservò, anni sono, e qui ripete, che fra il *Cinque Maggio* e il nostro coro vi sono grandi analogie di struttura e di pensiero; ma egli nega invece le analogie di ispirazione religiosa che, senza andarne molto al fondo, aveva creduto di riconoscervi il De Sanctis. Io non ho spazio per discutere; ma una parte di vero credo che ci sia nell' interpretazione che il De Sanctis dà del *Cinque Maggio*, e, per mio conto, sospetto che la vera ragione della grande somiglianza delle due odi stia nell'essersi innalzate entrambe sopra il fondamento d'un'unica idea, che, nata nella mente del Manzoni col *Cinque Maggio*, solo nel contatto coi dolori di Ermengarda trovò la sua espressione piena e definitiva.

L' idea, nella sua forma astratta, è che la Provvidenza sa quello che fa, e trae il vero bene da quello che gli uomini chiamano male. Quest' idea, che assediava la mente del Manzoni e balena anche nelle parole di Adelchi morente al padre vinto e prigioniero (— quando s'appresserà la tua ora estrema, giocondi ti sembreranno « Gli anni in cui re non sarai stato, in cui Nè una lagrima pur notata in cielo Fia contra te »), quest' idea, ad ogni modo, nel *Cinque Maggio* rimane latente, o, quando traspare, troppo prevalgono in essa gli elementi ascetici. Invece, nel coro di Ermengarda, che pur ha tanto di una preghiera, nella composta e soave solennità elegiaca e perfino nelle sue riprese, l'elemento ascetico è assorbito e quasi scompare nell'onda di simpatia umana che scorre di strofa in strofa, sempre più piena e sonora. La seconda parte del preludio s' inizia con l'apostrofe ad Ermengarda, vero canto angelico di propiziazione, « Sgombra, o gentil, dall'ansia Mente i terrestri ardori »; apostrofe che si chiude coi due versi, precorrenti e riassumenti il concetto più generale dell'ode,

Fuor della vita è il termine
Del lungo tuo martir.

Quando il poeta, giunto al sommo del giro del suo pensiero, intona di nuovo, con profonda commozione, *Sgombra, o gentil*, noi ci attendiamo che principalmente sia ripreso da lui il concetto di quei due versi, ch' è essenziale all'ode, e sia condotto al suo compimento. E questo egli fa, ma rimanendo sulla nostra misera e tanto cara terra: il *termine del martirio* di Ermengarda è anzitutto nel poter scendere a riposare fra le sue so-

relle di sventura, compianta e incolpata com'esse. Soltanto dopo che è compiuta la sua purificazione sulla terra, comincia la sua apoteosi celeste, ma non descritta, anzi balenante appena nella similitudine del sole morente, che, pure, sembra fasciare dei suoi splendori di porpora anzitutto l'esanime corpo. Ed è come se soltanto un lieve tintinnire di angelici strumenti ci annunziasse da lontananze invisibili l'assurgere dello spirito di Ermengarda alla gloria dei cieli.

II. – Il coro "Dagli atrii muscosi"

Qualche tempo fa Giuseppe Lesca, nella *Nuova Antologia* (ottobre-novembre 1921), in due articoli, intitolati *L' « Adelchi » e la censura austriaca* e *Ancora dell' « Adelchi »*, dava alle persone colte la gradita notizia che la Ditta Perrella di Napoli intraprendeva una nuova edizione di tutte le opere del Manzoni, nella quale si comprenderanno anche alcune cose intieramente inedite. Il Lesca medesimo ha per più anni studiato i manoscritti manzoniani, dal defunto P. Brambilla e dalla consorte di lui, donna Vittoria, nipote del grande poeta, donati alla Braidense di Milano, e ivi raccolti in una sala, della quale « formano.... quasi un sacrario, che da noi non ha l'eguale per altri sommi ». Egli dal suo lungo e assiduo studio ha potuto trarre buon frutto, come l'edizione dimostrerà; ma gli è pur toccata qualche altra piccola fortuna, di quelle che non capitano a chi se ne sta ad aspettarle colle mani alla cintola o « sotto coltre », e il frutto di questa sarà per i fedeli del

Manzoni un quarto « Sermone » satirico, che si aggiunge ai tre già noti del poeta non ancora ventenne, e più di questi ha un colorito, dice il Lesca, « veristico-stecchettiano ». Il breve sunto che ce ne comunica, è fatto apposta per stuzzicare la curiosità.

Nondimeno gli articoli del Lesca non possono aver qui – ce ne avvertono i titoli – il loro principale o il loro vero argomento; e infatti essi riguardano soprattutto l' « *Adelchi* », e poi, dell' « *Adelchi* », soprattutto uno dei due cori, quello « Dagli atrii muscosi », e, se non propriamente versi inediti, almeno strofe di esso coro poco note e disconosciute, anzi reiette, che il Lesca vuol rimettere al loro posto e nel debito onore, in scambio di quelle che in certo modo ne usurpano, fin dalla prima pubblicazione, i diritti. Si tratta dunque press'a poco di un' illegittima sostituzione di bambini in fasce?

È storia non ignota, ripeto, ma poco e imperfettamente nota, e il Lesca fa bene a raccontarla di nuovo, con più ampii e sicuri particolari. L'*Adelchi*, cominciato sul finire del 1820, fu scritto quasi per intero in quell'anno 1821, che è l'anno del *Cinque Maggio* e di « Soffermati sull'arida sponda », che è l'anno della prima ispirazione e del risoluto inizio del romanzo; ma i due cori furono composti da ultimo: il secondo, *Ermengarda*, per primo, dal 13 dicembre '21 all' 11 gennaio '22, e per secondo il primo, « Dagli atrii muscosi », in soli quattro giorni, 15-19 gennaio '22. Il 1922, come si vede, ha cominciato anch'esso presto coi centenarii. Questo secondo coro si compone ora di 11 strofe; ma dalla fantasia del Manzoni sgorgò primamente alquanto più ampio, in 14 trofe, come attesta il manoscritto origi-

nario, tanto della prima stesura quanto della *copia* corretta, o *stesura seconda*, nella quale, per quanto riguarda il coro, non si trovano che leggiere modificazioni, di singoli vocaboli o frasi.

Senonchè, come il Lesca espone (e gli lasciamo per un momento la parola) « chi prende in mano codesta *copia* o stesura seconda, vede ancora qua e là le tracce di piccole ostie a colori, quali s'usavano allora e si sono usate poi, per appiccicare buste e foglietti; e per foglietti, sovrapposti ma facili ad essere tolti, esse furono evidentemente adoperate. Le strofe ricoperte sono per interó tre, parzialmente due.... Perchè nascoste così, e non cancellate senz'altro, come il Poeta aveva usato ed userà poi? Per lui o per gli altri questa copia? Per altri, mi par probabile: per il copiatore dell'esemplare da mandarsi alla censura e quindi al Fauriel, traduttore anche della nuova tragedia. Certo la Censura ebbe il coro integro..., ma dovè consigliare, come sapeva essa, o imporre diciamo piuttosto, tagli corrispondenti alle ricoperture accennate ». Ne fa testimonianza aperta una lettera del Manzoni medesimo al Fauriel, di qualche mese dopo (10 luglio): « Vous avez eu la bonté de m'annoncer un jugement bien indulgent sur ces deux chœurs (dell'*Adelchi*). A ce propos je dois vous dire, que le 1.er n'est pas tout-à-fait comme je l'avais conçu; dans mon patois, on dirait qu'il est pendu. Je ne sais pas si vous ne lui avez pas trouvé un certain air de suffocation; mais il ne faut pas en parler ».

Il precetto fu dallo stesso autore così scrupolosamente e così a lungo osservato, che nel 1873, l'anno della sua morte, nessuno, lui meno d'ogni altro, aveva

ancora parlato. L'edizione delle sue *Opere varie*, fatta nel 1845 dal Rechiedei, quando forse la censura avrebbe lasciato correre, porta sempre ubbidientemente il coro coi tagli ch'essa gli aveva inflitto (e che forse aveva dimenticati) più di venti anni prima; nè, dopo il liberatore '59, esiste alcun indizio che il Manzoni facesse qualche sforzo per liberare dagli importuni cataplasmi quel suo fresco e vivo capolavoro. Forse ha ragione il Lesca nell'asserire che egli non ci pensò più e che in ciò non v' è nulla di strano: ma se ad un altro paresse invece che la cosa è stranissima, come faremmo a non dar ragione a lui pure?

Il destino volle che si aspettasse a rivendicare l' integrità del coro quando il Poeta non poteva neppure più manifestare (posto che ne avesse desiderio) la sua soddisfazione, perchè altri avesse pensato anche a fatti suoi di cui egli non s'era mai più dato il menomo pensiero. Il 20 luglio 1873, vale a dire due mesi dopo la morte di lui, in un periodico milanese, di cui per ora paion perdute le traccie, e più durevolmente un anno dopo, in un libretto che non è ancora dimenticato, il primo coro dell'*Adelchi* compariva integro, cioè con tutte le sue quattordici strofe a posto. Il libretto è quello dello Stoppani, su *I primi anni* del Poeta, e la poesia vi porta questo titolo: « Il Coro dell'*Adelchi* ripristinato nella sua originaria integrità »; titolo che è già un commento ma è commentato ancora in una nota: « Questa stupenda creazione, la cui integrità dovette sacrificarsi all'ombrosa Censura che nella manifestazione del pensiero nazionale sentiva da lontano lo scroscio delle infrante catene », ecc., ecc.

E poi? Chi lo direbbe? Quasi non osa dirlo chiaramente neppure il Lesca: nessuno il fatto è questo nella sua spiacevole evidenza -- nessuno può esser citato dal professor Lesca fino a sè medesimo, che si curasse di far valere l'asserzione dello Stoppani, e chi non fece peggio esprimendo un parere ostile, se ne stette almeno silenzioso o neutrale, contentandosi di ricordare l'altrui parere e riferire in nota le varianti del testo, diciamo così, ancora incensurato. Veramente un'eccezione ci sarebbe, che il Lesca avrebbe potuto citare in suo favore.... Io sono sicuro di fargli piacere scovandogli un collega nelle preferenze per il testo originario, e un collega tutt'altro che disprezzabile, il Cantù; senonchè col Cantù ci si presentano singolarità così nuove, che sarà bene dare a lui, o alla sua variante del coro, un posto a parte; come faremo fra poco.

Gli altri, invece, altro che preferenze! Un anno dopo il libretto dello Stoppani, lo Sforza, nella sua prima raccolta delle *Lettere* manzoniane (1875), si faceva forte di un responso del Giorgini, secondo il quale « il pensiero delle strofe inedite, per quanto poteva dare nel naso ai Censori dell'Austria, rimase intero nell'ultima del testo approvato, e nella forma nova, più stretto e più concitato, manda.... uno squillo più sonoro e più limpido ». E il Venturi, cinque anni dopo, rincalzava: « modestamente pare anche a me », e, ancora molti più anni dopo, francamente col Giorgini si schierava il D'Ancona (1892, Collez. scolastica Barbèra). Sta più a sè ma è ancora più reciso degli altri – più imprudente, direbbe forse il Lesca – l' illustre e (questo lo diciamo anche noi) alquanto frettoloso editore delle *Opere ine-*

dite, il Bonghi, nel primo volume di esse (1883); che, attingendo ai manoscritti, senza citare e forse senza conoscere alcuno de' predecessori (Stoppani, Sforza, Venturi, lo stesso Cantù), sentenziava alla brava che, all' infuori di una strofa (la terza della stesura originaria), le altre senza dubbio erano state cancellate o alterate dallo stesso Manzoni; che la nuova espressione « è più maschia, concisa, vibrata »; che « se la Censura l'avesse obbligato a trovarla, gli avrebbe reso un servizio ».

Con che coraggio io, dopo la burbera e sarcastica lavata di capo che il Lesca dà per questi suoi giudizii al Bonghi, oserò mostrar di credere ch'egli abbia ragione? Eppure, credo che l'abbia, e per dargliela mi rassegnerò anche a farmi paladino della Censura austriaca, vantandone le benemerenze estetiche. In fondo, queste che dobbiamo riconoscerle verso il famoso coro, non sono che parte delle benemerenze eccezionalmente numerose e grandi che l'Austria nel suo complesso ebbe nel secolo scorso verso la nostra letteratura. A quel povero censore in sottordine, Bellisomi, quello che avrebbe « suggerito » le soppressioni e che per questi suoi suggerimenti coercitivi è messo a così mal partito dall' ironia dell'amico professor Lesca, io certo non proporrò che si dedichi un busto al Pincio; ma ho qualche sospetto che non sarebbe il busto più male speso. È un'esagerazione, ma forse non un'esagerazione troppo grande affermare ch'egli ha salvato il coro del Manzoni. Togliendogli quel piombo che gli era rimasto attaccato ai piedi (ogni peso per una breve lirica diventa facilmente insopportabile), il benemerito Bellisomi gli rese più facile di sostenersi a volo, *per omnia saecula*.

Giudichino i lettori. Forse un peso troppo grave non sarebbe stata la strofe terza del coro integro, per la quale sola il Bonghi riconosceva probabile che non l'avesse soppressa l'autore:

È il volgo gravato dal nome latino,
Che un'empia vittoria conquise e tien chino
Sul suol che i trionfi degli avi portò;
Che, in torbida vece, qual gregge predato,
Dall' Erulo avaro nel Goto spietato,
Nel Vinnilo errante dal Greco passò.

Pare un commento; commento tuttavia non inopportuno nè brutto, nonostante quel fiacco *tien chino*, e i poco felici epiteti *empia*, che certo non riesce a dir quello che il Manzoni voleva dire, e *avaro* e *spietato*, contrapposto di efficacia poco più che retorica. Ma insomma l' ispirazione di questa strofe è pratica e non riesce a diventare intieramente poetica. Il Manzoni, enumerando le troppe dominazioni straniere, volle alludere all'ultima, e quasi echeggiò versi che più felicemente gli erano riusciti nell' interno della Tragedia e che anch'essi erano stati soppressi dalla Censura:

Di questa plebe, che divisa in branchi,
Numerata col brando, al suol ricurva,
Ancor dopo tre secoli, siccome
Il primo dì, tace, ricorda e spera!

Ben più grave e più ostica è l'alterazione che dovremmo infliggere all'ultima parte del coro, riportandolo da due strofe a quattro:

[E il premio sperato, promesso a quei forti,
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti],

Por fine ai dolori d'un volgo stranier?
Se il petto dei forti premea simil cura,
Di tanto apparecchio, di tanta pressura,
Di tanto cammino non era mestier.
  Son donni pur essi di lurida plebe,
Inerme, pedestre, curvata alle glebe,
Densata nei chiusi di vinte città.
A frangere il giogo che i miseri aggrava,
Un motto dal labbro dei forti bastava;
Ma il labbro dei forti proferto non l' ha.
  [Tornate alle vostre superbe ruine,
All'opere imbelli dell'arse officine,
Ai solchi bagnati di servo sudor].
Stringetevi insieme l'oppresso all'oppresso,
Di vostre speranze parlate sommesso,
Dormite fra i sogni giocondi d'error.
  Domani al destarvi, tornando infelici,
Saprete che il forte sui vinti nemici
I colpi sospese, che un patto fermò.
Che regnano insieme, che sparton le prede,
Si stringon le destre, si danno la fede,
Che il donno, che il servo, che il nome restò.

Non starò a fare un esame minuto di queste strofe; ma, lasciando in pace singole parole (come *pressura*, *densata*, *donno*), o singoli epiteti (come *pedestre*, esatto ma pedantesco, oscuro, senz'anima) o singoli versi (come il penultimo e l'ultimo, per diverso motivo assai disgraziati entrambi, e più l'ultimo), un guaio forse anche più serio, certo ben serio, è che all' interrogazione centrale: « E il premio sperato.... » – interrogazione viva e poetica, ma che trascina facilmente fuori della poesia – il Manzoni ha dato una risposta che starà bene nell'eloquenza

dimostrativa, ma, appunto, non è più poesia. Egli s' è ora lasciato prender la mano più che mai dal suo scopo pratico. Per fortuna il Bellisomi e l'Austria vegliavano, che potevano lasciar correre la poesia, ma non mai la pratica....

Ci resta, per finire, di sbrigarci della nostra promessa riguardante il Cantù, e lo faremo col minor numero di parole possibile. Il fatto è questo: che il Cantù ci fornisce inaspettatamente una terza redazione della fine del coro, intermedia fra le altre due. Comincia con tre versi della lezione comune:

E il premio sperato, promesso a quei forti,
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
D'un vulgo disperso por fine al dolor?

E continua con gli ultimi nove versi della redazione avanti-censura: « Stringetevi insieme », ecc. Ma là dove essa finisce, riprende ancora con una strofe composita:

A franger il giogo che i miseri aggrava
Un motto dal labbro dei forti bastava;
E il labbro dei forti profferto non l' ha.
Il forte si mesce col vinto nemico;
Col nuovo Signore rimane l'antico:
L'un popolo e l'altro sul collo vi sta (1).

---

(1) Nel libro: *Alessandro Manzoni. Reminiscenze* (1882: non ho veduto la 2ª ed.); II, pp. 274 sg.; ma ho corretto nel primo verso: *E il premio promesso sperato;* e nel primo dell' ultima strofa *i ceppi che*. Il Camerini, in un articolo critico che fa da introduzione al volume delle *Tragedie e Poesie* manzoniane nell' edizione economica Sonzogno, cita questo passo del Cantù, ricavandolo però dal *Secolo* dove l' autore lo aveva inserito, con tutti gli errori (*promesso sperato,* ecc. !) e con uno in più (non vorremo chiamarlo una quarta reda-

Donde prese il Cantù questo singolare rimaneggiamento? È possibile che se lo foggiasse da sè involontariamente nella memoria? Egli scrive: il coro *Dagli atrii muscosi* « ora finisce abbastanza languidamente col dire ai vinti che tornino a soffrire e tacere. Nella lezione, adottata dopo numerose variazioni che conosciamo.... si era fermato a questa: *E il premio promesso....* Il Censore non credette poter passarlo, e si rattoppò alla meglio ». Questa sola, dunque, sarebbe la lezione presentata alla Censura? Come lo seppe il Cantù? E sa dircene qualche cosa il Lesca? I foglietti che copersero le strofe incriminate furono proprio per la Censura? Certo è che, se si dovesse mutar la lezione vulgata, questa del Cantù sarebbe la sola per la quale ci si potrebbe indurre a mutarla; benchè paia di capire che, come il Manzoni e come i suoi commentatori subito dopo la sua morte, oramai neanche i posteri non ne faranno più nulla, e impareranno il Coro tale e quale l'abbiamo imparato noi, e quale lo volle, purificato da ogni elemento di troppo immediata contingenza, la Censura dell'Austria.

III. – La conversione dell'Innominato e il miracolo

Due illustri critici, l'uno non meno o poco meno manzoniano dell'altro, il Graf e il D'Ovidio, fecero un poco di schermaglia fra loro, ad armi cortesi, per la parola

zione!). I tre ultimi versi non sono già *Il forte si mesce,* ecc., ma gli altri con cui finisce la redazione comune: *Dividono i servi,* ecc., ciò che non pare permesso dalla rima: *ha, ha* nel terzo e nel sesto della strofa.

miracolo con cui qualifica la conversione dell' Innominato un meno celebre ma pur celebre innominato, quel brav'uomo di sarto che ospita in casa Lucia. Fu, o non fu miracolo? E vale a dire: il sarto e l'altra buona gente, giudicando quello un miracolo, avevano ragione o torto agli occhi del Manzoni che l'aveva descritto, e certo sapeva assai bene che cosa aveva inteso di descrivere?

Il Graf è sicuro che il Manzoni considerò l'avvenimento come un miracolo, o che per lo meno lasciò intendere che anche a lui la spiegazione miracolosa pareva la più naturale: il D'Ovidio invece lo nega recisamente, anzi afferma che fu il primo il Manzoni stesso a negare il miracolo, quel suo miracolo. Un'opinione consimile, come ci mostrano alcune parole citate dal Graf, aveva manifestato anche il De Sanctis: «Si vegga con quanta industria il poeta, un fatto così straordinario che il volgo attribuisce a miracolo della Madonna, riconduce nelle proporzioni di un fenomeno psicologico». Per il De Sanctis, il miracolo è «affatto estraneo» allo spirito del Manzoni.

È una discussione molto sottile, che, guardando bene al fondo, coinvolge bensì alcuni piccoli principii estetici, ma per sè stessa sembrerebbe piuttosto di teologia che di psicologia o di letteratura. Sembrerebbe, voglio dire, che, per risolverla, si dovesse prima informarsi presso i teologi se ci sia mezzo, secondo loro, di distinguere tra conversioni miracolose e non miracolose; poichè deve parerci molto probabile, da quanto sappiamo del Manzoni, che una tale inchiesta egli l'abbia fatta prima di noi, e, affermando o negando il miracolo, si sia fondato sopra notizie e considerazioni teoriche ben precise e ben ferme.

Il berrettino dottorale che il Graf e il D'Ovidio non amarono mettersi in capo, o almeno non vollero ostentare dinanzi al pubblico, non oserò indossarlo io; ma la fortuna volle che, intrattenendomi con un vecchio teologo, col quale ho dovuto, per varie circostanze, contrarre una qualche familiarità, certe sue parole mi richiamassero vivamente alla questione manzoniana dei due critici. È un teologo vecchio, ripeto, anzi di parecchi secoli più vecchio dell' Innominato medesimo, San Tommaso; ma gode sempre di buona fama e di solida autorità, e d'altra parte la teologia non è come le nostre scienze, che cambiano d'anno in anno ed oggi rifiutano i loro maestri dell'altrieri. E poi, infine, io ricordo questo teologo antico nella speranza che alcun altro s' induca a consultare i moderni. Nella *Somma teologica* di San Tommaso, nella parte chiamata « Prima Secundae », e propriamente nella Quaestio CXIII, un articolo, il decimo, porta questo titolo: *Utrum justificatio impii sit opus miraculosum.* Posto che i titoli del Dottore Angelico non hanno i capricci dei titoli moderni, c'era da mettersi in curiosità e da concepire grandi speranze. Non dico che in parte io non sia stato deluso nella mia aspettazione; che il frutto che ho potuto ricavarne non sia molto minore delle promesse del titolo; ma pur qualche cosa se ne ricava, e ai lettori, poichè si tratta di poche parole, non dispiacerà forse di conoscere con piccola fatica l'opinione di una persona così competente in materia.

Ma prima bisogna rifarsi da capo alla discussione del Graf e del D'Ovidio, o meglio alle parole del Manzoni che più diedero e danno luogo a dubbii sul loro

vero significato. Dopo che il sarto ha ripetuto più volte miracolo, miracolo, il Manzoni, facendo, come suole, capolino sulla scena, commenta l'espressione del sarto maliziosamente in questo modo: « Nè si creda che fosse lui il solo a qualificar così quell'avvenimento, perchè aveva letto il Leggendario: per tutto il paese e per tutt'i contorni non se ne parlò con altri termini, fin che ce ne rimase la memoria. E, a dir la verità, con le frangie che vi s'attaccarono, non gli poteva convenire altro nome ».

Per il Graf, al quale pare che in fin de' conti l'opinione del sarto rappresenti quella stessa del Manzoni, le parole citate, sulla cui interpretazione non si ferma, non sono dunque forse che un leggiero spunto o una leggiera attenuazione umoristica; per il D'Ovidio invece, che tra le creature del Manzoni e il loro creatore fiuta una profonda discordia, quelle parole sono la prova provata che la discordia c'è: il Manzoni crede tanto poco al miracolo, che spinge inaspettatamente lo scrupolo fino a volerci far sapere che lui non ci crede. Se il nome di miracolo conveniva alla conversione per *le frangie che vi s'attaccarono*, segno è che senza quelle frangie non era dunque un miracolo!

Nella replica e controreplica, i due valorosi avversarii insistettero un poco di più sopra un concetto che prima, benchè di capitale importanza, avevano lasciato nell'ombra: che cioè ogni atto buono dell'uomo, e quindi anzitutto la conversione di un peccatore è un effetto della grazia di Dio. Senza la grazia non c'è salute, e Dio dà la sua grazia a chi vuole e quando vuole, nè alcuno sforzo o alcun merito dell'uomo giova a meritarla, quando Dio spontaneamente non la conceda. La grazia

donata all' Innominato è, secondo il Graf, il miracolo. Ma il D'Ovidio qui ha buon gioco. E davvero, se la grazia fosse sempre un miracolo, noi non potremmo muovere un passo senza dar del capo contro un miracolo! Citiamo, tanto per cominciare, San Tommaso, benchè qui non ce ne sia vera necessità: « L'anima – egli dice – è capace della grazia per sua natura »; ossia, consistendo il miracolo in qualche cosa che supera la potenza naturale, « sotto questo aspetto » la giustificazione del peccatore non è opera miracolosa.

« Sotto questo aspetto ».... Ma ci sono dunque altri aspetti secondo i quali potrebbe essere miracolosa? Pare di sì, e il D'Ovidio che fin qui aveva in massima ragione, definisce poi forse troppo rigorosamente il concetto di miracolo, in modo da togliergli l'opportuna elasticità. « Il miracolo – egli scrive – consiste nella sospensione delle leggi naturali, fatta o lasciata fare da Dio con un fine determinato.... Non bisogna allargare il senso del vocabolo, o ricorrere ad altri suoi sensi, usuali sì o anche legittimi, ma diversi dal significato, diciam così, tecnico della parola ». Vero miracolo sarebbe soltanto « se, poniamo, l' Innominato, affacciatosi alla finestra per rendersi conto dello scampanìo che udiva, si fosse sentito a un tratto tirare non si sa come fuor della finestra, e in un attimo fosse giunto senza volerlo alla porta del Cardinale », o se la sua mula gli avesse parlato esortandolo a recarsi dal Cardinale, e via discorrendo.

Sembra che il D'Ovidio si diverta ad immaginare il disegno di quelle frangie che il popolino attaccò alla straordinaria conversione. È quel genere vistoso e spettacoloso e, diciamo pure, grossolano di miracoli che

piace alle fantasie più ingenue, ma da uomini come il Manzoni non può aspettarsi, fuori di specialissimi casi, che una sospettosa e ironica diffidenza. Senonchè anche il concetto di sospensione delle leggi naturali è relativo e approssimativo, sicchè difficilmente si possono tracciarne confini così netti, che non sia talvolta lecito il dubbio se un fatto stia dentro i confini o fuori; e pur colà dove una vera e propria sospensione delle leggi naturali non accada, la volontà di Dio, l'azione immediata o veemente della sua grazia può apparir così chiara e visibile, da indurre anche il credente più illuminato e meno superstizioso a chinare il capo in un più vivo impeto di ammirazione e di adorazione, traendogli quasi a forza sulle labbra quella parola miracolo, dalla quale ama astenersi per una pia ed elevata prudenza.

Queste riflessioni mi sono suggerite dal breve passo di San Tommaso che ho preso a motivo del mio articoletto, e che ora finalmente traduco, per metterlo dinanzi agli occhi dei lettori: « Talvolta l'opera miracolosa si riconosce a questo, che si rinviene in essa qualche cosa oltre il solito e consueto ordine, secondo cui una causa produce l'effetto; come quando un infermo consegue perfetta salute ad un tratto, contro quello che è l'usuale corso della guarigione, quale si ha dalla natura o dall'arte. Sotto questo aspetto, la giustificazione dell'empio talvolta è miracolosa e talvolta no. Poichè il comune e consueto corso della giustificazione è tale, che, Dio movendo interiormente l'anima, l'uomo si converta a lui, ma dapprima solo con una conversione imperfetta, e da questa giunga in seguito alla perfetta.... Nondimeno talvolta Dio muove tanto impetuosamente l'anima,

che essa raggiunge d'un subito una sua perfezione; come avvenne nella conversione di Paolo, dove si ebbe anche esteriormente quel segno del miracoloso cadere a terra. Perciò la conversione di Paolo si commemora nella Chiesa come miracolosa ».

Tra i due estremi, conversione lenta e graduale, conversione istantanea e accompagnata da qualche mirabile segno esterno quale fu quella di Paolo, noi siamo liberi di immaginare molti gradi intermedii, che il teologo non aveva l'obbligo di enumerare; e via via che essi si avvicinino di più allo schietto tipo paolino, noi rimaniamo incerti se siano da considerare o no come miracolosi. Non è forse tra questi la conversione dell' Innominato? In primo luogo per l'uomo, un peccatore così ostinato e diabolico, un di quelli la cui conversione riempie il mondo di reverente stupore, e si suol indicare e tramandare dagli scrittori ascetici come un esempio della potenza e misericordia divina, che più chiaramente ed energicamente vi si manifesta, a conforto dei buoni e ammonimento dei malvagi. Poi, per il modo stesso, la subitaneità, la rapidità della conversione.

Senza dubbio quella dura e formidabile anima dell' Innominato era già scossa da tempo, ma nulla egli aveva ancor mutato nella sua vita, nessun segno era ancora venuto di pentimento, di rallentamento o di sosta nelle male opere. Ad un tratto, che è che non è, l' impresa promessa a Don Rodrigo contro Lucia lo rivolta tutto, anche prima ch'egli veda Lucia, lo doma, lo spezza. E sono ben misteriose le vie del Signore! Perchè lo strumento del delitto diventa lo strumento della giustizia; l'estrema sciagura dell' innocente è la

sua vera salvezza; la vittima si tramuta in una trionfatrice. E tutto ciò in quanto? in poche ore. I nuovi sentimenti piombano sull'anima dello scellerato come un colpo di fulmine. Se la conversione di San Paolo è tutta compresa in un attimo (ed io non saprei dire, ma non credo che sia vietato supporre che pur nell'anima di Paolo già fossero risuonati da tempo misteriosi avvisi), qualche cosa di fulmineo, di violento, di inesplicabile è pur forza riconoscere nel processo esterno di questa conversione dell' Innominato, decisa da quell'ordine di rapir Lucia, conchiusa in una notte, già quasi salutata e festeggiata come una resurrezione dal giocondo scampanìo della valle, sull' alba.

Determiniamo un poco di più. In ogni conversione di peccatore, l'attimo in cui la grazia giustificante piove sull'anima divide con un taglio netto il periodo della colpa da quello della grazia. Anche se nell'anima già s'erano fatti frequenti gl' incerti conati verso il bene, quella non era ancora la giustificazione, ma soltanto la via verso la giustificazione (1): Dio veniva preparando l'anima ad esser sua, ma non l'aveva fatta ancor sua. In una conversione come quella di San Paolo due sono i caratteri miracolosi: la soppressione o riduzione al minimo, ad un attimo, del periodo preparatorio; un segno esterno straordinario che quasi rende visibile l' istante della giustificazione. Ora, qui siamo al sommo del miracolo; ma non si potrà pretendere che ogni miracolo di questo genere adegui il maggiore di tutti. Per l' Innominato, il momento della giustificazione, che

(1) Cfr. nella stessa *Quaestio* tomistica l' art. 7.

cade durante il colloquio con Federigo, non si può negare che abbia caratteri speciali, straordinarii, mirabili nella loro semplice umanità, simili a quelli che ricordiamo da molte vite di santi; e, riguardo al periodo della preparazione, questo se non è ridotto ad un attimo, certo è ridotto ad un minimo.

Secondo me, dovremmo partire da tali osservazioni per attribuire il suo vero valore alla postilla che il Manzoni accoda alla parola « miracolo » adoperata dal sarto lettore di leggendarii. Io non credo che la postilla significhi ch'egli voglia distinguere recisamente il proprio giudizio da quello del volgo; ma essa è invece la prudente restrizione di un uomo che, avendo meditato assai più là del Leggendario, ha imparato che nelle cose misteriose e profonde conviene andare a rilento e spesso lasciarne sospeso il giudizio. Un miracolo? Chi sa? Quale termine si conviene ad un fatto così eccezionale, inatteso e repentino, oltre tutte le nostre previsioni umane? Dove finisce il fatto normale e comincia il miracolo? Ma lasciamo che la grave parola sia pronunciata soltanto dagli umili, nei quali l'ingenua imprudenza non è se non ardore di fede; e che altri, anche più semplici o veramente superstiziosi, lavorando di fantasia, appaghino il loro bisogno di una più tangibile o corpulenta maraviglia, di un miracolo che non lasci dubbii sul nome che gli convenga. Nel suo sorridente ma pessimistico umorismo, il Manzoni forse qui pensa che i semplici e superstiziosi, che misurano la loro ammirazione sulle grossolane apparenze, non sono poi tanto diversi da tutti gli altri uomini.

E così avremmo finito; ma che se ne conclude? Nulla, se è un nulla la conclusione che si deve interpretare al-

quanto diversamente un passo di un grande poeta, che contiene un poco del suo pensiero e della sua fede. Nondimeno, se qualche lettore non fosse soddisfatto, diamogli un corollario ancor per grazia, come dice Dante, o per colpo di grazia, come forse preferirà dire qualche altro lettore. Il vero miracolo per il Graf e per il D'Ovidio, come anche per noi, è naturalmente l'arte del Manzoni, che ha in così mirabile modo narrato e fatto apparire psicologicamente verosimile e vera la conversione dell' Innominato, come se non fosse un miracolo; ma quando i due critici battagliano intorno a questa parola, dal modo come si esprimono non traspare forse che con essa collegano o intorno ad essa raccolgono certi loro concetti sull'arte? Io non vorrei aver l'aria di interpretare troppo sottilmente pensieri che non manifestano in modo esplicito; ma le parole del Graf mi pare che velatamente significhino: « il Manzoni ha scritto una stupenda pagina di pretta psicologia umana, *quantunque* scorgesse nella conversione dell' Innominato un miracolo »; e che quelle del D'Ovidio suonino in quest'altro modo, diverso bensì e più energico, ma non sostanzialmente diverso: « se il Manzoni avesse voluto narrare un miracolo, non avrebbe potuto scrivere la pagina stupenda di pretta psicologia umana che scrisse ».

Se m' inganno, perdonino il Graf e il D'Ovidio quest' interpretazione involontariamente ingiusta (1), e ciò

(1) I maggiori dubbii li ho per il Graf, che forse interpreto veramente in modo troppo ardito. Quanto al D' Ovidio, mi pare che mi giustifichino queste sue parole: « Di codesta esplicita professione di fede, o quasi s'avrebbe a dir di non fede (nel miracolo), non c'era propriamente

che segue si consideri come rivolto a qualche innominato, disposto (certo più d'uno è disposto) ad assumersi la paternità di quel modo di pensare. Se invece non m' inganno, l'apparente discordia dei due insigni critici nasconde, come dicevo, una sufficiente concordia. Entrambi (e con loro bisognerebbe forse unire il De Sanctis) penserebbero, con determinatezza e risolutezza minore o maggiore, che, stando fermi al miracolo, sarebbe un fenomeno poco chiaro l'arte psicologica del Manzoni. Forse, narrando da romanziere e da poeta, egli si è dimenticato di credere al miracolo? O, nel mostrare (posto che mostrasse) di crederci, non si sarà dimenticato di avere scritto in quel modo?

A parte gli scherzi, non si può credere che le cose stiano così. Intanto, pur dal suo punto di vista teorico, un credente potrebbe rispondere che i ceppi che lo legano, o le tentazioni che gli fanno forza perchè devii dal vero cammino dell'arte non sono di natura diversa nè più pericolosa di quelli o di quelle che legano o tentano qualsiasi artista di qualsiasi fede o mancanza di fede. Quel primo impulso divino – egli potrebbe dire – che è il necessario presupposto di ogni moto dell'anima umana verso il bene, non si distingue praticamente dalla libertà del volere. È un mistero come l' impulso esterno e la nostra spontaneità coesistano insieme; ma che importa? Secondo la fede, il libero arbitrio non può muoversi se non riceve l' impulso, ma lo riceve e vi assente in tutta la

---

bisogno, chi consideri tutto l' andamento della narrazione manzoniana, ove il miracolo è perfettamente umanizzato ». Per lo meno ciò significa, che un miracolo il Manzoni avrebbe dovuto descriverlo con altri colori.

sua libertà. E, poichè tra la grazia largita nella maniera più comune ed usuale e la grazia miracolosa la differenza non è di natura ma soltanto di grado, San Paolo, che sulla via di Damasco piomba a terra colpito da una fulminea rivelazione divina, si converte altrettanto volontariamente, cioè, in fin de' conti, umanamente quanto colui che non riesce a domare la ribellione della propria malvagia natura se non dopo una lotta di anni e decennii.

Questo è ciò che l'artista afferra e descrive, il moto dell'anima, che per quanto abbia necessità, come ogni moto, di un primo motore, è interamente libero, cioè umano, cioè operante con tutti i caratteri e i mezzi della psicologia umana. Dice San Bernardo che la grazia muove il libero arbitrio « dum seminat cogitatum ». Qualunque sia il misterioso seme di questo primo « cogitato », esso, quando è caduto nell'anima, e il suo radicarsi e crescere e i suoi molteplici stupefacenti germogli hanno il carattere dell'anima nostra, e come tali il poeta li coglie e li ferma nelle pagine non destinate a perire.

Quel primo impulso divino, – commenteremo dunque ora noi, – quel momento teorico soprannaturale non è che la nostra ignoranza, almeno pratica (dico così per coloro che non vogliono essere ignoranti), delle prime origini onde nascono le crisi che scuotono l'anima umana. Il credente risale alla grazia divina, il determinista spiega quel moto come la risultante di un contrasto di forze, ma l'uno e l'altro hanno dinanzi un atto della volontà o il principio d'una battaglia della volontà; l'uno e l'altro, se siano artisti di genio, possono penetrare nel suo profondo, con sguardo acuto, per descriverla, fino ad un certo punto; e l'uno non meno che l'altro, se

per saperne di più abbandoni l'arte e dia di mano alle teorie, cadrà nel vuoto, nel pretensioso, nel pedantesco. Che una crisi violenta, di quelle che quasi divelgono l'anima dalle sue radici, si chiami un miracolo della grazia divina o le si affibbii un barbaro nome psicologico o patologico, il fatto rimane tal quale, e, nel caso del Manzoni, possiamo esser sicuri che, pur se avesse maggiormente accentuato i caratteri del miracolo, rimarrebbe anche il capolavoro. Avremmo solo un' intuizione diversa, un Innominato diverso.

Ma, penserà forse qualche avversario, l'uno è psicologicamente esplicabile, l'altro non lo sarebbe. Esplicabile ed inesplicabile paiono due parole opposte, ma troppo spesso l'opposizione non va più oltre dell'apparenza. È proprio vero che tra quei lenti sviluppi spirituali, che diciamo spiegabili perchè lenti, e le trasformazioni repentine, quasi miracolose, esista una differenza essenziale? Si pensi quel che si vuole della volontà, siamo noi sicuri di spiegar veramente la successione, per lenta che la immaginiamo, degli atti volontarii? O, spesso, tutta la nostra spiegazione non consiste forse in un sommario commento illustrativo, fondato su alcuni pochi e insufficienti motivi di probabilità? Parlano volentieri di psicologia che si sviluppa con logica perfetta, coloro che, forse senza avvedersene, attribuiscono all'artista di fabbricare pezzo per pezzo, con meticolosa cura e complicati calcoli, i suoi personaggi. Ma la potenza del genio, alla quale noi diamo lode di creare caratteri coerenti, più che nella capacità di ottenere una coerenza quasi meccanica, sta nel raggiungere la vita, cioè, invece del meccanismo, la libertà, cioè, infine, nel simulare e

adeguare quella perpetua creazione di forme nuove, non mai interamente contenute nei loro germi anteriori, che, nelle persone vive, secondo la testimonianza, fosse pure ingannevole, della loro coscienza, è l'atto della volontà.

La conclusione, forse troppo semplice, d'un discorso che forse parrà troppo complicato, è che il Manzoni ha descritto il suo miracolo nel solo modo com'era possibile descrivere questo o qualsiasi altro miracolo, che abbia avuto la sua sede in un'anima: narrando la storia, o breve o lunga, dell'anima stessa. Ma il miracolo non fu per il Manzoni un morto concetto. Visse nel suo sentimento, informò la sua fantasia, balenò dalla prima all'ultima di quelle pagine stupende. Gli avvenimenti incalzano e precipitano come per una volontà occulta, e il loro significato muta da un istante all'altro; le cause producono, come per uno strano scompiglio, inattesi e contradittorii effetti; spiccano, benchè accennati con leggerissimo tocco, sorprendenti contrasti, Lucia che s'addormenta, l' Innominato che veglia; la natura, pur nella mite e vereconda sobrietà delle linee, prende parte all'azione coi terrori della notte, collo splendore del giorno; e quando, sull'albeggiare, mentre Lucia già dorme tranquilla, la prima luce colpisce l' Innominato fra un'onda di suoni festosi, la poesia trionfa nel suo simbolo raggiunto, e in noi si diffonde una serena e austera fiducia che nel mondo s' è compiuto o sta per compiersi qualche fatto grande ed augusto (1).

---

(1) Gli scritti, ai quali in queste pagine ho alluso, del Graf e del D' Ovidio, furono prima articoli di Riviste, ma ora si leggono comodamente in due noti volumi: GRAF, *Foscolo, Manzoni, Leopardi;* To-

IV. – Gli "Sposi Promessi"

Alessandro Manzoni, uomo e scrittore notoriamente tranquillo e alieno da pubblicità, s' è messo dopo morto a fare del chiasso, con pubblicazioni ad effetto, con una spietata « réclame », perfino con tiri birboni ai proprii esecutori testamentarii e agli editori. Don Bartolo non imparerà mai che è impossibile tenere in gabbia la bella Rosina! E naturalmente il pubblico – nel quale comprendo me stesso – si sente inclinato a parteggiare per la bella Rosina piuttosto che pel geloso tutore, pur senza volere in nessun modo dar un parere legale circa la controversia. Non so se a darlo saranno chiamati i tribunali; ma per quella curiosità, lievemente satanica, degli scandali altrui, che, più o meno ben nascosta, vive in ciascuno di noi, sarei capace di augurarlo, per vedere che figura farà lo schivo Don Alessandro alla sbarra.

Don Alessandro fu, tra quanti scrittori e anzi tra quanti uomini siano mai venuti al mondo, uno dei più saggi e prudenti. Come mai, una volta almeno in vita sua, l'abituale saggezza gli fece difetto? Come mai si lasciò andare a commettere il madornale sproposito di conservare il primo abbozzo del suo romanzo? Come mai non ha capito che, dopo aver messo definitivamente in buon ordine le faccende dei *Promessi Sposi*, conve-

---

rino, 1898 (v. pp. 19-20 n., per la replica al D'Ovidio); D'Ovidio, *Nuovi Studii Manzoniani;* Milano, 1908 (v. pp. 198-99 n. per la controreplica al Graf).

niva evitare ad ogni costo che venissero a scompigliarle a loro, anche solo con piccole rivalità, gli *Sposi Promessi*?

I posteri fanno il dover loro. Uno dei posteri, Giovanni Sforza, d'accordo con gli eredi, cominciò pubblicando una parte del manoscritto superstite, col titolo arditamente erroneo ma pieno di promesse, *Brani inediti dei « Promessi Sposi »*; un altro dei posteri, Giuseppe Lesca, termina ora pubblicandolo tutto intiero, e al mancato accordo con gli eredi, o quelli che sono o credono di esserne i rappresentanti, s'è studiato di supplire con una maggior cura di trascrizione e un titolo esatto, *Gli Sposi Promessi* (1). L'uno e l'altro, ripeto, hanno fatto ciò ch'era da attendersi, ciò ch'era nella natura delle cose, ciò ch'era assolutamente inevitabile. E poichè non può non esser fatto di pieno diritto ciò ch'è inevitabile, io devo lodarli d'aver fatto essi ciò che senza dubbio avrebbero fatto altri, forse con minor conoscenza del Manzoni, con minor rispetto, con minor cura; devo lodare soprattutto il Lesca d'aver voluto e saputo essere più accurato e preciso del suo dotto e benemerito predecessore. Il solo a cui non si può dar lode è Alessandro Manzoni.

Non gli negheremo tuttavia le attenuanti, perchè si può esser sicuri che, nella sua sincera modestia, non si sarebbe mai immaginato che ai posteri sarebbero venute tali curiosità; e perchè inoltre, se fosse in condizione

---

(1) ALESSANDRO MANZONI, *Gli Sposi Promessi*, per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull'autografo da GIUSEPPE LESCA. Con quattro facsimili. Napoli, Francesco Perrella, 1916.

di darsi pensiero delle cose di questo mondo, si sentirebbe ben pentito dell'unica grave scapataggine forse, che abbia commesso in sua vita. Scrittori, ai quali compete questo nome soltanto per cortesia o per estensione, proverebbero un'acuta pena se uno dei loro periodi cadesse sotto gli occhi altrui in una forma anteriore a quella che considerano come definitiva: temo che il Manzoni, così restìo a concedere al pubblico alcunchè della sua vita intima, non sarebbe molto più soddisfatto. Quanto più una persona tiene alla pulizia e al decoro, tanto più si duole d'esser sorpresa mentre non è ancora in buon ordine.

Tra i motivi che impedirono al Manzoni di sospettare che sarebbe accaduto quello che è accaduto, e quindi di premunirsene con una bella fiammata del manoscritto, è certo questo, che ai suoi tempi non prevaleva tanto come più tardi lo storicismo, dal quale siamo stati assuefatti a interessarci più del modo come una fabbrica si è venuta a poco a poco fabbricando che della fabbrica stessa. Io non voglio dire che siamo simili ai bambini che rompono i balocchi per veder dentro come sono fatti; ma ogni volta che la vigile e paziente cura degli eruditi mi mette in grado di leggere il primo abbozzo di un capolavoro, ho l' impressione, non forse che alcun congegno in esso si rompa o possa rompersi, ma che sorgano da ogni parte inquietanti o almeno fastidiosi scricchiolii. E questi poi rimangono negli orecchi, quando si vuol tornare a godersi il capolavoro senza fisime di raffronti, e che fatica ci vuole a liberarsene!

Gli storicisti hanno buon giuoco a rispondere. In primo luogo, non è un'esercitazione intellettualmente elevata

e divertentissima quella di sorprendere un autore nelle sue incertezze e ne' suoi pentimenti, e seguirlo negli sforzi che fa per cavarsi dai mali passi? Divertentissima, senza dubbio, almeno se non duri troppo a lungo; ma sta a vedere se dobbiamo conceder molto al desiderio che abbiamo di divertirci, se questo divertimento valga sempre quello che costa, e se infine esso non sia talvolta una forma dissimulata del maligno piacere, che dentro ci alligna, di vedere anche i migliori di noi esposti ad inciampar come noi. Ci guadagna senza dubbio la nostra curiosità, che trova largo pascolo, ma non si può essere altrettanto sicuri che ci guadagni l'ammirazione istintiva e ingenua per l'opera d'arte, specie di velo sacro che nell' intimità dell'anima nostra la protegge da impuri contatti.

In secondo luogo – continuano o potrebbero continuare quelli che per brevità chiamiamo tutti insieme storicisti – di che cosa si lamentano costoro che pretendono quasi di farsi i vindici dell'offeso o minacciato pudore dell'opera d'arte? Non si forniscono loro nuovi aiuti per l' interpretazione? Non si dà loro il mezzo, con questi raffronti tra il primo abbozzo, spesso infelice, d'una frase felice e la sua forma definitiva, di penetrare più addentro nei segreti della creazione poetica? Non si arricchisce la loro esperienza dei mezzi dell'arte o per i quali si giunge all'arte? Non si prepara, infine, un eccellente materiale didattico per insegnare la difficile via dell'arte a quelli che stanno mettendosi in cammino?

Ma sì, tutto ciò può esser vero, sarà di sicuro, anzi è. Lascierò stare gli esercizii didattici o retorici, ai quali non mancherà mai il materiale, e che di solito hanno

lo scopo d' insegnare a chi non è in grado d' imparare; ma qualche aiuto all' interpretazione può ben darsi che venga dai raffronti con la prima stesura. Non vorrei però che ci facessimo soverchie illusioni, o che si desse molta importanza a qualche caso come quello della « buca » scoperta « nel muro dell'orto » delle monache, che cercavano la povera conversa uccisa. La minuta ci dice chiaramente che quella buca l'aveva fatta Egidio, per dar ad intendere che la conversa fosse fuggita, e di lì; ma che cosa ne viene? Anzitutto, si capisce anche senza la minuta; e se intorno alla cosa aleggia un poco di mistero, il mistero l' ha voluto il poeta, e noi, diradandolo interamente, andiamo contro la sua intenzione d'artista.

Fosse anche maggiore l'utilità del raffronto tra l'abbozzo di un capolavoro e la stesura definitiva, tutto ciò non ci compensa forse di quegli scricchiolii che dicevamo, se ci rimangano nell'orecchio; e c' è qualcosa di contradittorio, o perfino di grossolano, in questa pretesa di far onore o vantaggio all'arte in generale, recando un'offesa, sia pur minima, alle singole opere d'arte. Ma se però alla critica sta soprattutto a cuore di spalancar bene gli occhi sui difetti degli autori che studia, allora sì, allora conviene riconoscere che la lettura degli *Sposi Promessi* giova a fermarci bene in mente quali fossero i difetti originarii della fantasia artistica del Manzoni, offrendocene un' immagine ingrandita e talvolta quasi una caricatura; giova a farci scorgere il pelo anche nell'uovo dei *Promessi Sposi*.

Intendiamoci. Come la mia avversione istintiva e la mia ostilità teorica e generica contro gli abbozzi dei

capolavori non mi vieta di apprezzare come merita l'opera del Lesca, fortunato e diligente editore degli *Sposi Promessi*, così la naturale imperfezione di questi non m' impedisce di riconoscere che vi sono passi notevoli, dei quali ci dispiacerebbe non aver avuto cognizione. Trovarono e trovano ammiratori pagine come quelle sull'assassinio della conversa, che a me sembrano delle meno felici del Manzoni, senza preparazione nè sviluppo conveniente, eco di una tragicità romanzesca di terzo o quart' ordine; ma ve ne sono altre migliori, e certi tratti d'umorismo che probabilmente per una considerazione estetica complessiva del suo lavoro il Manzoni soppresse, è un peccato che abbian dovuto esser soppressi. Quello, per esempio, sul frate guardiano che, dopo aver dato una strapazzata a padre Cristoforo, perchè aveva mancato alla regola, tornando tardi al convento per essersi indugiato « in un'opera di misericordia », si getta contento sul suo giaciglio: « poichè non è a dire quanta consolazione si senta nel far fare agli altri il proprio dovere, e nel riprenderli quando se ne allontanano » (pag. 124).

Altri passi ci illuminano intellettualmente o psicologicamente la figura del grande scrittore; e voglio ricordare, benchè ormai da lungo tempo notissimo, quello sull' amore nei romanzi, del quale qui dietro ebbi a parlare anch' io, per additare nella mezza bestemmia con cui si chiude – che cioè sarebbe stata opera meritoria appagare gli scrupoli senili del Racine, consegnando al fuoco, se egli avesse voluto, le sue tragedie amorose – una delle traccie più caratteristiche e rilevate dell'ammirabile e alquanto pericolosa audacia e imperterrita

conseguenza della logica del Manzoni, anzi proprio di « quella linea originaria ed essenziale, alquanto dura ed imperiosa », che nel suo volto venerando si nascose sempre agli occhi di tutti sotto un'apparenza mite e mansueta.

Qui pure, nella nuova pubblicazione, potrebbero forse riconoscersi nuove traccie, benchè incerte e sbiadite, di questo meno noto Manzoni, di un Manzoni alquanto diverso dall'immagine un poco fittizia che ne abbiamo in mente. Qualche tratto ha un nonsochè di più ardito, con una punta di pessimismo più acuta o, sto per dire, più maligna: per es. (pag. 222), « pretendono alcuni che le figlie di Adamo riescano molto meglio a dominare l'espressione esterna del loro animo che l'animo stesso ». Ma specialmente considerando le sue figure di ecclesiastici, o anche solo certe osservazioni che si riferiscono a cose ecclesiastiche, verrebbe quasi il sospetto che nell'animo del Manzoni si facesse ancor via, senza ch'egli se ne avvedesse, un ricordo del suo antico anticlericalismo. Parlando in generale delle piccole società, in cui gli uomini amano raccogliersi, con speciali statuti, a vicendevole protezione o difesa, ma alludendo propriamente ai conventi, e anzi prendendo occasione dalle loro regole, il Manzoni degli *Sposi Promessi* osserva che, in tali casi, gli uomini sembrano avere aguzzato l'ingegno a scemare la comune libertà, invece che ad accrescerla, « di modo che parrebbe quasi che tormentare altrui sia più dolce che assicurar se stesso » (pag. 107). Ho ricordato il motto finale sul guardiano del convento di Padre Cristoforo; ma tutta la rappresentazione del frate sembra quasi tracciata con acrimonia. Anche il

prete che deve accertarsi della vocazione di Geltrude, è immaginato con molto minore benevolenza che nel romanzo com'è ora.

Ma troppo ci vorrebbe a continuare in raffronti e citazioni, e bisognerebbe poi inoltre che il critico avesse avuto il tempo di leggere più compiutamente e con maggiore attenzione gli *Sposi Promessi*. Questo però si vede subito, mi pare: che nella prima foga dello scrivere, al Manzoni prendeva facilmente la mano la sua facoltà di ragionatore, inducendolo a ricamare sopra qualche felice spunto di carattere o di umorismo lunghe spiegazioni psicologiche o divagazioni moraleggianti, acute sì, ma provenienti dal cervello più che dalla fantasia. Che inoltre, egli si lasciava andar volentieri ad una specie di chiacchiericcio, ambrosiano, se si vuole, ma alquanto fiacco e trasandato, che ha impresso molto addentro nella prima stesura il suo carattere e ne rende assai diverso l'aspetto.

Il Manzoni, col suo potente buon gusto e colla infaticabile perseveranza della lima, si liberò dalla logica, dalle acutezze, dalle moralizzazioni, anche dalle malignità pessimistiche, soprattutto poi dalla sua tendenza ad una chiacchiera troppo andante e corriva. È un progresso continuo verso la dignità e la compostezza; la popolarità facilona s'avvia verso la trasparenza incorruttibile ed eterna. E se si guarda bene, è infine il romantico che si avvia con sempre maggior risolutezza verso l'ideale classico; è lo spirito italiano che, pur rinnovandosi, sempre più si libera da sovrapposizioni straniere per rivendicarsi nella sua pura, incoercibile, armoniosa latinità.

V. – L'epistolario del Manzoni

È l'epistolario di un uomo che non amò scrivere lettere. È, peggio ancora, l'epistolario di uno che fu sempre oltremodo schivo di presentare in pubblico l'anima propria, non dico nuda, ma scollata, e invece la tenne scrupolosamente abbottonata fin sotto il mento. Sembra dunque, sembra almeno questo primo volume (1), quasi la contraddizione di un epistolario: senza amori, non solo (ormai questa deficienza al Manzoni si è preparati a perdonargliela), ma senza sfoghi, senza confessioni, senza indiscrezioni; importante, tuttavia, se si vuole, per chi badi a raccogliere notizie letterarie e biografiche, ma non già « interessante ». O forse anche in Italia molti sono dell'opinione di un mio amico francese, secondo il quale il Manzoni non è mai « interessante »? Gli editori, del resto, hanno fatto del loro meglio per promettere ai lettori il meno possibile, e con manzoniana, se poco editoriale, modestia, offrono loro non un solenne « Epistolario », ma un casalingo *Carteggio*.

Il volume va dal 1803 al 1821, da una nota lettera colla quale il diciottenne Manzoni presentava al Monti un suo idillio, *L'Adda*, che forse poi il poeta stesso

---

(1) *Carteggio di* ALESSANDRO MANZONI *a cura di* Giovanni Sforza *e* Giuseppe Gallavresi, *con 12 ritratti e 2 fac-simili:* 1803-1821. Milano, Ulrico Hoepli, edit., 1912; in-8°, pp. XX-610. (*Opere di A. Manzoni*, vol. IV, Parte prima).

dimenticò e fu ripescato dall' irrequieta curiosità dei posteri, alle lettere in cui fa un' improvvisa apparizione *quella ode*, il *Cinque Maggio* (l'autore, quasi stupito, cerca con molta tranquillità « le ragioni dello strano incontro di quel componimento »), e in cui, mentre si annuncia finito l'*Adelchi*, si dà per incidenza notizia della felice nascita dei *Promessi Sposi*: « mon roman à peine commencé a été mis de côté, et j'ai, non pas achevé, mais fait le dernier vers de ma tragédie ». Tra questi due estremi, tra i quali si può dire che sia in certo modo già conchiusa tutta la sua attività letteraria, troviamo ricordo, e spesso, purtroppo, non più o poco più che il ricordo, di ogni altra opera che egli condusse a termine o anche solo cominciò e meditò: dell'*Imbonati*, dell'*Urania*, degli *Inni Sacri*, della *Morale Cattolica*, ecc., come di quel poemetto sulla fondazione di Venezia, che forse non fu che un pensiero momentaneo, o di quell' altro, intitolato *la Vaccina* o *l' Innesto del vaiuolo*, che invece dovette a lungo stargli a cuore (benchè noi ne conosciamo solo un paio di versi per caso), che era stato già cominciato in ottave e probabilmente fu raffigurato da lui nella bella creatura, « simile alquanto » a *Parteneide*, e quasi sua rivale od emula, che gli apparve nell' « Orobia valle »:

> Vergine intatta nè veduta ancora,
> E d' immortal concepimento anch'ella.

Dalle montagne bergamasche il poeta aveva raccolto tradizioni riguardanti un vecchio uso che rozzamente anticipava la cura vaccinica, e « così, come vedete »,

egli scriveva al Fauriel, « ho vaccina, Lombardia, montagne e tradizione ».

Benchè, anche riguardo al numero delle lettere, che non sono numerosissime, sia piuttosto scarsa la raccolta che possiamo fare di pensieri o di frasi alludenti alle teorie letterarie del Manzoni, è chiaro che fin dal principio, se ne renda ben conto o no, egli è già avviato sopra la nuova strada, che poi percorrerà gloriosamente fino in fondo. Una lettera al Fauriel del 3 novembre 1821, una delle più belle e importanti, espone a lungo le sue idee sulla lingua italiana e la sua inferiorità rispetto alla lingua francese, con la nota novità e forza di argomenti; ma già fin dal 1806 egli al Fauriel medesimo aveva scritto che « per nostra sventura, lo stato dell' Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l' ignoranza quasi generale hanno posto tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta ». È la medesima lettera nella quale, in parte riecheggiando, in parte quasi illustrando i famosi versi dell'*Imbonati*, ch'era uscito in luce da poco, e generalizzando ciò che soprattutto aveva osservato nell'arte del Parini, e forse dell'Alfieri e del Goldoni, si dice fermamente persuaso « che la meditazione di ciò che è e di ciò che dovrebbe essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto, ...questo meditare e questo sentire sieno le sorgenti delle migliori opere sì in versi che in prosa dei nostri tempi ». Di qui si valica facilmente alla semplice ma decisiva teoria di una lettera del 1812 (20 aprile): « la poesia deve essere attinta dal profondo del cuore: conviene sentire, e saper esprimere i proprii sentimenti con sincerità », teoria che sembra, alla distanza

di cinque secoli (ma certo anch'essa nell'inizio di un rinnovamento ben grande), un mirabile commento al dantesco:

quando
Amore spira noto, e a quel modo
Che detta dentro, vo significando;

fin che si giungerà, di grado in grado, alla *Lettera sopra i diversi sistemi di poesia* (1823), con la formola manzoniana dell'arte: « l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo », dove l'*interessante* non è poi che la meditazione medesima attratta a scoprire e ad amare sempre nuovi veri nel vero. Con questi concetti si rannodano quelli, già veduti, sulla necessità di un rinnovamento della lingua italiana, in quanto che una lingua morta o accademicamente decrepita non può essere l'espressione nè della verità delle cose nè della sincerità dello spirito.

Non molti sono i giudizii critici di queste lettere, perchè, se la polemica personale al Manzoni pareva poco meno che una cattiva azione, e perfino a proposito dei famosi sonetti beroldinghiani del Porta, anzi di quello in sua difesa (*A Manzoni che meglio si chiamerebbe bue*), non si peritò di scrivere che non bisognerebbe « canzonare nessuno », la critica stessa doveva sempre più d'anno in anno somigliargli ad una prossima e pericolosa parente dei giudizii temerarii. Ma può sembrare indizio o di un'eccessiva parzialità per le cose di Francia o di uno schietto cattivo gusto l'ammirazione iperbolica ch'egli, in una sua lettera giovanile, del 12 marzo 1806, manifesta per Dionigi Le Brun, il grande poeta

lirico d'allora, oggi compiutamente e meritamente dimenticato. « Io credo, e creder credo il vero, che noi non abbiamo (all'orecchio) che non abbiamo un lirico da contrapporre a Le Brun, per quello che si chiama forza lirica. E perciò qui lo chiamano comunemente Pindare Le Brun, e non dicono forse troppo ». A tacer d'altro, come poteva parlare in questo modo l'ardente e fedele ammiratore del Monti? Ma, se poi esaminiamo i versi che egli cita del Le Brun medesimo, con molti punti ammirativi e con la conclusione che « se questi non son versi, quelli di Orazio e di Pindaro sono cavoli », e se, in mezzo ai loro malanni di ampollosità e di enfasi oratoria, cerchiamo sinceramente ciò che doveva parer nuovo al Manzoni, riconosciamo che sono assai lontani dalla frusta falsariga classicheggiante di cui si valevano gli italiani, e di cui, con così straordinaria e stupefacente abilità, si valeva non meno degli altri anche il Monti. Anche l'ammirazione per Pindaro Le Brun è nel giovane Manzoni un' inconscia protesta contro le catene del vecchio letterario servile allessandrinismo e la manifestazione di un oscuro intenso desiderio di libertà e di sincerità.

Curioso e, se mi si permette dirlo, interessante questo giovane Manzoni, a dispetto del pochissimo che ne sappiamo e che da queste lettere ne traspare! È senza dubbio, come pochi furono, un cuore « puro e diritto » (egli stesso, nonostante la sua sincera modestia, si riconobbe e si descrisse così), è anche un cuore caldo, che sente fortemente l'amicizia, che ha per sua madre un'adorazione profonda, tenerissima, entusiastica, nella quale è da far la sua parte all'ammirazione per la donna,

per una bella e simpaticissima amica; che a sedici anni ha provato l'amore, « une très-forte et très-pure passion pour une jeune fille, *habitu et vultu adeo modesto, adeo venusto, ut nihil supra* », e cinque o sei anni dopo, rivedendo colei che forse, com'egli dubita, ha tolto per l'avvenire all'anima sua ogni forza « pour de semblables émotions », rivedendo *l'angelica Luigina* divenuta moglie d'altri, riama e soffre, forse più che non voglia confessarlo.

Purtroppo, è vero, anche se non si desideri confessarlo: sotto questo rispetto il nuovo volume non ci apprende nulla di nuovo. Benchè io non sappia essere un dilettante di psicologia, anch'io ho sentito il dispetto di non trovare qualche barlume almeno di una rivelazione psicologica. Io cercavo qualche conferma di un Manzoni quale mi pare lo manifesti il complesso dell'opera sua e de' suoi atti, pur sotto quel velo di mansuetudine e di composta e quieta mitezza nel quale più tardi sinceramente si nascose; di un Manzoni, come ho già scritto, « tanto energico e coerente prima nel suo deismo volteriano quanto fu poi nella sua ortodossia », ecc., ecc.

Ma come fare con un uomo che parla così poco delle cose sue e così nulla di sè medesimo, con un uomo che non ci ha neppur lasciato una lettera, un rigo sullo stato dell'anima sua poco prima o poco dopo la grande e famosa conversione? Non c'è che contentarsi di quello che ci è dato, e riconoscere che forse è meno insufficiente allo scopo di quanto alla prima si crederebbe. C'è nel giovane Manzoni (anche senza tener conto del frasario alla Rousseau, del quale si libererà presto) qualche

cosa di fiero e di vibrante, che ci palesa la più intima natura dell'uomo. Ammira il Monti e si professa di lui umile e devoto discepolo; ma pure, come questo giovinotto ventenne parla alto e forte, quasi impartendogli una lezione di contegno, al poeta illustre cinquantenne! E il poeta illustre e buono s' inchina; ma se, citando una delle frasi concettose e robuste ch'erano già naturali al giovane ventenne, quasi sembra far omaggio al futuro grande scrittore, più ancora, nel sottoporsi senza riluttare alla « sua onesta disapprovazione » quasi riconosce quella di tanto superiore dirittura e vigoria d'animo.

Nell'esprimere, le poche volte che avviene, le sue opinioni che in qualche modo tocchino le credenze religiose, il giovane Manzoni è franco ed esplicito, come basta a dimostrare la frase ormai troppo nota « l'orribile figura d'un prete » (cfr. la lettera 29 e anche quella dell'Orelli, ove afferma, nel 1808, che egli è odiato dai preti e li disprezza); e certo chi non avesse avuto così sicura fede nelle proprie opinioni, non avrebbe poi potuto ad un tratto, con così energica risoluzione, rigettarle da sè come erronee. Ma, fin d'allora, una conseguenza della logica che metteva nelle sue azioni, derivando sicuramente e quasi implacabilmente la pratica dai suoi principii teorici, è, secondo me, quel tanto discusso poemetto per la morte dell' Imbonati, nel quale conviene riconoscere un'esplicita e voluta approvazione della condotta di sua madre. Chi aveva senza sottintesi abbracciato i principii morali e sociali del tempo, chi ammetteva, come doveva ammettere il Manzoni, la santità del diritto naturale, in unioni come quella del Fauriel

con madama di Condorcet, di sua madre con l' Imbonati non poteva scorgere che un'applicazione logica di quelle teorie, e riconoscerne quindi, se non la legalità, la santità, e scendere quindi in campo, se il sentimento ve lo spingeva, in favore della natura contro l' innaturale tirannia della legge. Più tardi, appena l'animo del Manzoni è mutato, il carme così nobilmente poetico è senza rimpianti dato in olocausto all'offesa morale, e – certo egli s' intese con sua madre senza parlare – al primo figliuolo maschio il Poeta imponeva, quasi per espiazione, il nome di Pietro.

Se io sono andato spigolando qua e là per il carteggio manzoniano notizie e suggerimenti, e in questo modo ho pur dato la prova migliore che il carteggio è importante, ripeto ancora una volta che, se anche tutte queste lettere ci fossero state finora ignote, noi non potremmo, conoscendo l' indole schiva del Manzoni, aspettarci da esse grandi e interessanti novità. Ma io vorrei dire che l' importanza del carteggio, il suo significato, è anche in questa mancanza d' interesse. Nel carteggio del principe dei nostri romantici noi abbiamo il meno romantico di ogni carteggio, in quanto è soprattutto il meno sentimentale e il meno letterario. Presto vi tacciono gli ultimi echi del Rousseau; a ventun anno il Manzoni, dopo aver fatto al Fauriel il racconto del suo amore giovenile per la bella Luisina e del suo recente incontro con lei, tronca subito alla radice lo stelo sorgente d'una bella situazione sentimentale: debbo confessarvi, gli dice, che dell'essermi allontanato per sempre da Luisina non soffro molto: « je ne sçais pas s'il ne me serait plus honorable de souffrir, mais je trouverois indigne de vous en imposer ».

Nel suo volume su Chateaubriand il Lemaître ha scritto, con arguta ironia, che il grand'uomo nacque « sans aucune simplicité ». Vale a dire, già lo vegliavano fin dalla culla romanticamente la posa, la moda, la letteratura. Il carteggio del Manzoni invece rischia d'essere poco interessante per l'assenza assoluta che vi si manifesta di posa e di moda, di letteratura. Non può servire anche questo come una mezza definizione di quel romanticismo italiano, del quale fu il capo, se non l'unico rappresentante, il Manzoni?

Carducci

I. – Ritornando al Carducci....

Non dico che tutti ci ritornino. Può benissimo accadere anche oggi di leggere che il Carducci è un oltrepassato, perchè vedeva solo l'esterno, mentre noi vogliamo l' interiorità; perchè in lui non c' è che il sole, mentre noi abbiamo bisogno delle luci velate; che so io? perchè scriveva secondo la vecchia grammatica, mentre la nostra sensibilità esige (esige anche in Italia, alcune decine d'anni dopo che ha creduto di sentire tale esigenza in Francia) una grammatica individuale, capace di misurarsi coll' incommensurabile mobilità del nostro spirito.

E non dico nemmeno che siano una prova sufficiente di un ritorno all'arte del Carducci le strofette che si fanno cantare della *Bianca Croce di Savoia*, o le conferenze, o le pubblicazioni di propaganda, come quella della sezione fiorentina della Dante Alighieri, con belle pagine introduttive di Guido Mazzoni (1), o altri opu-

(1) *Carducci contro l'eterno barbaro.* A cura della 'Dante Alighieri', Sez. di Firenze.

scoli d'occasione, come i due che ho sotto gli occhi di Francesco Lo Parco, sull' irredentismo del poeta, e sulla parte che hanno le nostre Alpi nella sua poesia (1). Non basta a provare che un poeta patriottico sia un grande poeta il fatto, sia pure debitamente accertato, che a lui più che ad altri si senta vicino per i suoi odierni sentimenti il suo popolo in guerra, o che a lui si rivolga quasi per i bisogni pratici del momento che attraversa. Si sta compiendo l'opera del nostro Risorgimento, e si combatte per avvicinare alla soluzione quei non pochi che rimangono dei maggiori problemi d'allora: è naturale che ci paia un opportuno compagno del nostro duro cammino un poeta così pieno degli spiriti del Risorgimento come il Carducci.

È però già per sè stesso un fatto notevole che un tale compagno sappiamo trovarcelo senza esitare. Il Carducci non ci ha lasciato un canto di guerra, nè poteva lasciarcelo. Ci voleva un'anima come quella di Goffredo Mameli, nella quale – come in quella di Giuseppe Garibaldi – si fondevano stranamente e mirabilmente insieme le delicate e fantasiose aspirazioni poetiche con gl' impeti spensierati e fulminei dell'ardore soldatesco per la battaglia. Nessun canto di Giosue Carducci poteva sperare di rifiorir quasi spontaneamente alla memoria del popolo italiano, come l' inno del giovinetto ligure, poesia eroica di marcia verso la vittoria o la morte.

---

(1) *Lo spirito antitedesco e l' irredentismo di Giosue Carducci* (*La voce e il monito del Poeta nell' ora presente della poesia italiana*); Salerno, Spadafora, 1915. — *Le Alpi nostre nella poesia di G. C.;* Campobasso, G. Colitti e f., 1916.

La sua voce non fu quella squillante e ruggente che chiama a battaglia, ma quella che, nella penosa e fremebonda vigilia, rammenta, ammonisce, svergogna, esorta a star pronti. Tutto questo è vero. E nondimeno non è forse anche vero che il poeta dei giorni dell' attesa anche oggi che si combatte è al suo posto, e che, pur senza aver scritto un inno di guerra, Giosue Carducci è il solo vero poeta della nostra guerra?

Ma non già soltanto, e anzi non principalmente perchè abbia inveito contro gli austriaci, o abbia dato una nobile e ardente espressione poetica alle aspirazioni patriottiche per Trento e per Trieste. Non è in questo o in quello dei pezzi di poesia e di prosa, raccolti dalla Dante Alighieri, illustrati dal Lo Parco o da altri, il segreto dell'efficacia morale e dinamica, che anche oggi, forse oggi più ancora di ieri, esercita sui nostri spiriti il Carducci. Esso è in quel carattere che pervade tutta l'opera sua e rimane evidente in ognuno dei singoli pezzi, la virilità, l'energia.

Certo non è in lui, come non è neppur nell'Alfieri, la virilità pienamente spontanea e nel tempo stesso pienamente conscia di sè, sempre attiva, sempre presente a sè stessa, quale ci appare in Dante; ma, nonostante qualche atteggiamento di ribelle preso ad imprestito, qualche violenza verbale a cui non corrisponde un'adeguata intensità di sentimento, qualche incoerenza, che ebbe la sua radice piuttosto in una certa fiacchezza della sua logica che nei mutamenti dell'animo, il Carducci fu poeta sinceramente forte, come fu pure, se non nel senso più attivo, almeno in un senso, per così dire, passivo, un uomo forte. Nè, del resto, poeta virile

può essere se non un uomo virile. Così, dopo Dante e l'Alfieri, egli è il terzo dei nostri maestri di virilità, e può esserne efficace maestro alla patria oggi, ch'essa ha bisogno soprattutto di una scuola di virilità.

Oggi, e forse anche domani, e forse nei tempi che seguiranno, poichè, se i poeti come il Carducci non son di solito predestinati ad essere i poeti delle genti, rimangono quelli delle nazioni, e le loro patrie, che sentono di possedere in loro quasi i serbatoi delle proprie oscure energie, adeguano con la loro riconoscenza ciò che in loro possa parer deficiente in profondità o in ampiezza. Certo, la virilità del Carducci non è quella di Dante, vastamente umana; ma basta alla patria, e basta pure alla poesia, ch'essa è, come quella di Dante, profondamente italiana, che si nutre di pura italianità e si confonde con questa. A quale altro poeta, dopo Dante, si addice, come al Carducci, il nome di poeta dell' italianità? Quale altra opera di poesia, dopo la *Divina Commedia*, merita il nome di libro della nostra gente, perchè è come il canto fatidico delle sventure e delle glorie d' Italia, il tesoro delle sue tradizioni, che l'aiutano a rintracciare la via del futuro, seguendo il solco profondo dei passati millennii?

A Giosue Carducci adunque, come a maestro di virilità e d' italianità, oggi ritorna la patria. Ma l' Italia, che s'accosta al libro del poeta a ricercarvi i titoli della sua antica e nuova nobiltà, non ne svolge le pagine come quelle d'un vecchio libro d'archeologia o di un trattato genealogico o d'un compendio geografico. Egli fu chiamato il poeta della storia e tale fu, nel bel significato che abbiamo detto, di cantore ed interprete della molte-

plice tradizione di questa Italia dalle molte vite; ma non è impulso esteriore quello che determina la materia del poeta, poichè storia e poesia sgorgano in lui da una medesima sorgente, sono un medesimo substrato del suo genio.

Altri, chi sa? potrà forse chiamarlo invece il poeta della geografia. Il Lo Parco raccoglie dall'opera di lui i passi che riguardano le nostre Alpi, e alcuno potrà forse raccogliere quelli che riguardano i nostri Appennini o forse le pianure, o le città e le castella; non manca materia alla modesta buona volontà degli spigolatori, e il fatto stesso che questa s' induca ad esercitarsi così, non è privo di qualche significato. Ma assai più importa di certo che la visione che il Carducci ha della natura è quella stessa ch'egli ha della storia, e che tale sua visione fantastica degli aspetti pittoreschi dei fatti naturali o umani, insieme con l'aspirazione dell'animo suo verso il passato, in confronto del quale nulla può offrire il presente, costituisce la sua essenza di poeta. Il Carducci uomo adunque, che volle essere il poeta civile della patria, non ubbidiva meno ai suoi sentimenti d'uomo che alla necessità della sua fantasia di poeta.

Così egli fu – se posso esprimermi in questo modo alquanto bizzarro – poeta civile poeticamente. Senza dubbio, il significato patriottico dell'opera sua ebbe risalto dal suo impetuoso irredentismo e dal suo ardore quasi di propaganda guerresca *contro l'eterno barbaro*, che soprattutto nel momento presente danno alla sua voce la freschezza e l'efficacia impulsiva d'una voce dell'oggi; ma nè qui nè tanto meno nei giovanili inni di guerra è la parte più schietta e più duratura dell'*italico*

vate. Tanto è vero che egli non raggiunse le cime se non quando in lui l' intimo dissidio, che a lungo lo aveva angustiato, tra l'azione e la contemplazione, fu quasi sopito, ed egli posò in una serena e forte, benchè talvolta ancora turbata, vittoria della contemplazione.

Nel suo nuovo riposo spirituale, più vivo, più acuto, più chiaroveggente, perchè più tranquillo, si fece quel suo sguardo di rimpianto vòlto al passato, che è tanta parte della sua ispirazione, che è soprattutto tanta parte della rinnovata poesia carducciana. Anche gli aspetti della natura egli non li aveva mai veduti con occhi così nuovi, e proprio d'ora innanzi l' Italia avrà in lui il poeta delle sue montagne, de' suoi laghi, de' suoi fertili piani. Ora nelle sue vene rifluisce la divina pace georgica. Ora, quando sale alle grandi montagne, per desiderio e bisogno di salute e di quiete, egli sente la loro immensa e divinamente serena poesia, e quasi inebriato di colori e di odori, traccia in brevi linee di verso o di prosa un ammirabile paesaggio alpino, fresco, smagliante e fragrante. Oppure, fatto maggiore nello spirito e nel pensiero di sè stesso, ascolta divallare dall'alto coi fiumi le voci originarie delle tradizioni eroiche delle grandi stirpi, e fermo il piede sulle immani roccie, canta il nuovo canto epico della patria.

Così, affinandosi ed esaltandosi insieme, il sentimento degli aspetti naturali e quello dei grandi quadri storici davano origine ad un superbo capolavoro come il *Clitumno*, se vivo e malinconico, benchè non più fremente e irrequieto, gemeva dentro l'anima del poeta il rimpianto del passato; o ad un piccolo ma non meno superbo capolavoro, quale è il *Comune rustico*, se l'appa-

gamento, nella contemplazione del passato, era, pur nella sua intensa tenerezza, compiuto, e l'occhio del poeta era pieno solo di dolci lacrime.

Il *Clitumno* è la glorificazione del nostro passato romano, e il canto all' Italia della lode antica, con una visione di lei nel futuro, forte ancora una volta d'armi, e ricca, più che mai non fu,

di biade e viti e leggi eterne
ed inclite arti a raddolcir la vita;

ma non meno del lontano passato di Roma regina delle genti, non meno di quella solitudine del Fòro « che ogni rumore vince, ogni gloria », il Poeta amava il bel periodo del Comune del duecento, quando « tutto il popolo era cavaliere ». Egli, che pur talvolta si era lasciato prendere, come quasi tutti i nostri storici ed eruditi, all'amo di teorie tedesche, che attribuiscono a fantastiche mescolanze di sangue e di spiriti tedeschi la nostra grande ascensione dei Comuni e del Rinascimento, pur sentiva che tale ascensione era tutta nostra, fatta di tradizione romana e di nuovo laborioso sforzo italiano, puro sangue e puro spirito nostro.

Di quel profondo sentimento che traeva il Carducci ad esaltare il Comune del duecento, nella sua schietta e perfetta italianità, quasi antitetica al germanesimo, il prodotto più perfetto, il capolavoro più compiuto è la generosa e gloriosa *Canzone di Legnano*. Ma essa ci offre inoltre la più compiuta fusione di tutti i diversi elementi di cui era fatta l'anima del Poeta, figurazione del passato e sentimento ardentissimo della realtà presente, oggettività storica e lirismo patriottico, narra-

zione epica e canto di guerra; e mentre è per questo non meno il canto dell'oggi che quello del domani, rappresenta il punto più alto che abbia raggiunto il poeta della patria, rimanendo puro poeta.

II. – L'epistolario del Carducci

I.

È uscito, ad appagare almeno in parte un grande e comune desiderio, il primo volume delle lettere del Carducci (1): dove i compilatori, Alberto Dall'Olio e Guido Mazzoni, ne hanno raccolto una scelta, che presenti, « quasi in un fedel sommario autobiografico, i principali casi e aspetti della vita di lui, ordinati cronologicamente, dal 1853 al 1906, cioè dalle prime manifestazioni dell'ingegno mirabile, dello stile in via di formazione e pur già lucido e calzante, dell'indole fiera, fino agli estremi angosciosi ».

Comincia con una lunga lettera a Ferdinando Travaglini, del 19 luglio 1853, che è tutta una fiera invettiva del Carducci ragazzo contro il ragazzo Nencioni; e i raccoglitori, che si son proposti di non pubblicare per ora ciò che possa aver sapore di forte agrume per i vivi o per la memoria di chi recentemente era vivo, confessano di aver dubitato se accogliere questa lettera. Io stesso ho udito alcuno dolersi che sia pubblicata, ma

(1) *Lettere di Giosue Carducci*. I vol. MDCCCLIII-MCMVI. Bologna, Nicola Zanichelli, 1911; in-8°, pp. XIII-412.

credo che i più saranno d'accordo con me che si debba esser grati al Dall'Olio e al Mazzoni di aver vinto i proprii scrupoli, e di non aver nascosto un documento intorno al Carducci adolescente in cui si riconosce quasi intero il Carducci uomo, ed è tra i più singolari e importanti come tra i più gustosi di tutto il volume.

Rare volte un uomo fa in modo così caratteristico la sua prima apparizione davanti ai posteri. Certo quel giovinetto si era tanto immedesimato nell'anima di Ugo Foscolo, che molte frasi non sono che schiettissimo Foscolo; ma poichè nel Carducci il foscolismo, per così dire, è naturale e congenito, non accattato per posa o per moda, noi non vediamo qui soltanto la pallida ombra d'un adolescente imitatore, ma riconosciamo già intera e vera un'anima individuale e nuova, co' suoi netti contorni, che non muteranno.

Sarà vero per tutta la sua vita, se non alla lettera almeno nello spirito, che « Carducci crede in Dio, in un'anima immortale e nella Virtù »; e nondimeno qui si potrebbe dubitare ancora se il grido e l'eroico drappeggiamento siano più del giovinetto o del Foscolo. Singolare e ammirabile giovinetto, ad ogni modo, che sì parla a sua posta! Ma quando poi egli, con severa dirittura di giudizio, non da fanciullo, in cui si mescola certa rozza ma fiera ripugnanza contadinesca per le frivolezze cittadine, si sente offeso dalle contraddizioni che scorge (o crede scorgere) nell'amico tra i detti e i fatti, qui di Foscolo non c' è più nulla: qui spira, caso mai, quanto è possibile in un ragazzo che parla d'un ragazzo, il nobile ed elevato sentimento morale del più bel periodo del Risorgimento italiano, e già si manifesta il vero

Carducci, forte della sua schiettezza e della sua virtù, lo stesso futuro poeta civile d' Italia, che abbiamo amato e che glorifichiamo.

Il fondo del suo spirito, ch'era di un' immutabile e incorruttibile coerenza, si mostra dunque fin da questa prima sua lettera; ma già ne appaiono anche le venature. Lirica pur nelle sue manifestazioni pratiche, la sua natura aveva bisogno per manifestare intera la propria energia di un'eccitazione, e fuori di lì era come un arco non teso, si rilasciava un poco in un ingenuo abbandono. Qui pure, finito lo sfogo, cessa l'atteggiamento eroico; e allora riprende il sopravvento il vecchio affetto e la stima dell' ingegno dell'amico, insieme con l' inquieto dubbio intorno al proprio valore, che si manifesta in un' ingenua confessione: « Che vuoi? è curiosità, ma io ho caro di sapere che cosa dice di me questo ragazzo ». *Questo ragazzo!* Ancora un tentativo di atteggiarsi; ma ormai non è più che una piccola e simpatica spacconata di un non comune ragazzo.

Ma già la lettera meriterebbe un commento continuato, parola per parola, perchè ne spuntan fuori da ogni parte sincere mosse carducciane, ben note anche a chi per poco conobbe il caro vecchio poeta. Dica un mio buon amico se nella frase: « alla fine rompo con parole forti, e gl' intimo silenzio come un vecchio caporal di Bonaparte avrebbe fatto [con] una rissosa recluta », egli non riveda tutto intero quel Carducci, che un giorno sedendo non lontano da lui e da lui non riconosciuto al tavolo di un caffè, e udendolo contraddire a Severino, che tesseva l'elogio del suo Petrarca, senza badare se facesse sul serio o per gioco poco mancò non gli inti-

masse di uscire! Ma lasciamo stare i ricordi che inteneriscono il cuore.

Questo giovinetto che già fin d'allora era così ricco di citazioni di classici, e si vantava di studiare da anni notte e giorno la letteratura italiana, e finiva la lettera all'amico con un: « Perdona lo stile », noi lo ritroviamo due anni dopo a curare i malati di colera nel paesetto di Pian Castagnaio, spiegando la propria risoluzione con una citazione del Leopardi: « Per quello che spetta ai nostri studii de' quali tu mi scrivi parole gentili, da due settimane li ho abbandonati, occupato come sono nell'assistere ai malati di colera che abondano pur in questo paese. In mancanza di persone che assistessero, poichè tutti o per poco animo o per inettitudine si ricusarono, io, mio fratello e due giovani senesi prestammo volontaria l'opera nostra ne' primi casi. Dietro la qual cosa, il Municipio ha creduto bene di fare di noi e di altri una commissione gratuita di assistenza, incaricando me della direzione e della compilazione di un regolamento sanitario per altre commissioni di vigilanza su' commestibili, nettezza esterna, soccorso agli indigenti, disinfettazione e inumazione. E io, come è dovere di buon cittadino, misi da una parte la vita meditativa per la attiva, la quale, come c' insegna il nostro gran Leopardi, è più degna e più naturale all'uomo che non sia l'altra. E così farò in ogni circostanza, in che il bisogno pubblico lo richieda, avendo io dato studio alla vita meditativa a punto perchè l'attiva ci era vietata dalle condizioni del paese nostro infelicissimo ».

Questo si chiama trarre frutto dallo studio dei classici! Ma erano i tempi in cui il suolo italiano era fecondo

di una pura e gentile schiatta di martiri, quale forse dopo la prima età cristiana nessuna età conobbe, e il Carducci fu o il figlio o il fratello spirituale di quei generosi, destinato per nostra fortuna a raccogliere le alte parole di fede e di sacrificio, spente con la violenza sulle loro bocche, e a farle risuonare a lungo, più tardi, alle orecchie della patria, quando essa, troppo paga delle sue insperate fortune, le andava dimenticando. Il Carducci non ebbe la ventura e la gioia di combattere per la patria; ma chi può dubitare della sincerità del suo accento, quando egli attesta la sua nobile invidia a coloro che combatterono? « A me il destino ha destinato di rimanere sempre nella schiera de' grassi borghesi che serban la pancia a' fichi » (pag. 103). E nondimeno in quel suo atteggiamento foscoliano e leopardiano, anzi nelle prime lettere anche un poco romantico, di dolore e di malinconia, che si determina più chiaramente in seguito come una chiusa misantropia di un'anima alquanto timida dei contatti colla realtà immediata della vita, non entra forse, insieme con altri molteplici elementi, la scontentezza di un uomo che ammira l'azione, ma sente che non le sole circostanze bensì anche la propria natura di contemplativo lo trattengono dal mettere in atto quel suo ideale di vita attiva?

Il poeta, il sognatore lotta dolorosamente contro la propria necessità di sognare. Dal contrasto nasce la sua poesia civile; eppure in tutto il periodo della sua giovinezza e della sua prima virilità son continui gli accenni alla non intera soddisfazione dell'artista per sè medesimo. Un momento egli si consola pensando che il Monti scrisse la prima delle sue grandi poesie, la *Bel-*

lezza dell'Universo, a trent'anni, « e solo dopo quarant'anni i maggiori poemi » (pag. 72): non siamo che all'anno 1861, eppure si direbbe che il Carducci abbia una chiara intuizione della propria natura di poeta, destinata a non raggiungere che tardi le cime del capolavoro. Ma come le raggiungerà? Soprattutto abbandonando la vana lotta contro il sogno, quando in lui l'intimo dissidio tra l'azione e la contemplazione sarà sopito, in una serena e forte, seppur non in tutto duratura nè piena, vittoria della contemplazione. Un accenno alle intime necessità del suo spirito, onde sgorgarono tanta parte delle *Nuove Poesie* e delle *Odi Barbare*, è in una lettera del 1873 (pag. 181 e sg.), dove il Carducci parla delle *Primavere elleniche*: « di quando in quando bisogna concedermi questi ritorni alla contemplazione serena e quasi idolatrica delle pure forme della Grecia naturalmente divina; di quando in quando bisogna concedermi che io mi riposi in questi lavori di cesello, che mi vi distragga dalla realità, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio ».

Eppure quali singolari manifestazioni trova anche negli anni più tardi quel suo vecchio e indistruttibile ideale! « Io vorrei poter permettere soltanto ai militari di far poesia. Agli oziosi che frignano o rignano le lor vigliaccherie in versi più o meno lunghi, calci » (pag. 341). Poichè se il sogno aveva trovato la via di effondersi più liberamente dall'anima, l'anima era pur sempre quella: l'aspirazione alla « vita attiva » non era più forse tormentosa, ma non fu meno sincera e ardente di prima, quando si fu adagiata ancor essa in una sorta di contemplazione.

Quale egli era, proclive a lottare contro la romantica e pigra prepotenza del sogno, e desideroso, almeno nelle sue sincere aspirazioni, di affrontarsi colla dura realtà della vita, tali voleva il Carducci anche gli altri, e in questo insegnamento fu gran parte dell'opera sua di cittadino e di maestro. « Che che Ella ne pensi o dica » scriveva il primo gennaio del 1881 a Severino Ferrari, a cui forse la residenza di Macerata pareva un esilio, « ho caro che sia costì.... Non perda (scusi) il tempo a lamentarsi e a fantasticare ». Stupenda lettera, una delle più belle del volume, piena di austera ed elevata saggezza, e di una profonda e contenuta tenerezza, come di padre per un figlio. « Ella ha ingegno, facoltà, attitudine. Ella ha (e la serberà sempre) la religione dell'arte e della verità, che è il sentimento della sublime dignità umana, la religione dell'ideale umano insomma. Compia sè stesso. Ho caro che sia in Macerata.... Comincio bene l'anno scrivendo a Lei giovine, sul quale, e su due o tre altri, ho raccolto tutto l'amore che mi rimane nell'animo poco consolato; ed è pur molto. Mi voglia bene, perseverando nel bene, anche a costo di aver male. Che importa? Ma insomma il fermo carattere è anche guarentigia di riuscita buona. La benedico come se fosse mio figlio ».

Forse, quando possederemo intero l'epistolario del Carducci, potremo studiarvi con sicurezza gli atteggiamenti o anche alcun oscillamento dell'anima sua, di cui ora sembra quasi temerità voler cogliere qualche accenno e indizio frammentario. Più facile sarebbe seguir nel volume lo sviluppo della sua mente; ma rispetto a' suoi studii, al suo indirizzo, a' suoi giudizii di critico

poco potremmo indicarvi che non fosse già noto. In tutto il volume domina il suo amore per la ricerca letteraria ed erudita, accanto al suo amore per l'arte, l'arte degli altri e la sua propria; e di questa tenta più di una volta di fissare i caratteri: io « cerco la forma del reale a colpi fieri e risentiti », scrive nel 1868 (pag. 123); e nel 1873 attribuisce alla sua musa il nome di garibaldina, anticipando di sette anni un famoso spunto dell'alcaica per le nozze di sua figlia: « Io non so se la posterità si ricorderà di me: ma sì, certo se ne ricorderà.... e dirà: Costui almeno non fu vile: egli continuò nell'arte quel che i garibaldini fecero con la spada: un bel giorno quando Italia in un periodo di sdraiamento obliava tutto o almeno sbadigliava di tutto,... quel giorno costui, che non aveva mai combattuto una battaglia, si tolse in mano la gloriosa bandiera del '60,... e a passo di carica la piantò sur uno dei vertici dell'arte, sur uno de' vertici no, sur un colle » (pag. 182).

Qua e là balenano curiosi indizii di proponimenti o tentativi, quali non saremmo propensi a creder naturali alla lirica musa del Carducci; per esempio, in una lettera del 1861 (pag. 73): « E dopo penso a scrivere poemi! Poemi? Sì signore, poemi filosofici. *Prometeo*, ecc. ». Pare che i poemi filosofici si esaurissero (come poteva avvenire altrimenti?) in una lirica, la lirica del *Satana*, o anzi Satana stesso è Prometeo. In un'altra lettera del 1871 (pag. 159), si allude a qualche ormai passata fantasia di far drammi, ma con la recisa conclusione: « Sono sicuro di non aver ingegno drammatico ».

Ricorrono frequenti i giudizii sui nostri grandi, e di solito la considerazione che predomina è quella dello

stile. Da giovine egli ammira come lirico perfetto il Savioli; Parini, Foscolo e Monti sono sempre in cima della sua mente, e nondimeno il Foscolo è da lui giudicato « troppo antico » e il Monti migliore di forma che di sostanza (meno male!); pel Manzoni non si trovano nel volume che parole fredde ed ostili. Curiosa e preziosa una confessione che è dell'anno 1881 (pag. 214): la letteratura italiana, quanto all'uso che deve farsene nelle scuole, « finisce col Leopardi (per me, anzi, finisce col Tasso) ». Forse in questi sfoghi casalinghi, il vecchio Carducci, già vinto dal nuovo nella lirica e nella critica, riesce ancora a far capolino.

Riguardo ai minori o ai più recenti, rammentiamo un severissimo, ma, vorrei dire, meritatissimo giudizio sul Maffei; la nota equanime benevolenza verso lo Zanella; l'affermazione (1868) di sentirsi, come poeta lirico, qualcosa più dell'Aleardi (e del Dall'Ongaro!). Infine alcune parole intorno allo Stecchetti son degne di essere riferite per chiusa: « È un fatto che l'edizione delle poesie del Guerrini fu esaurita in pochi giorni.... E credi che del lavoro di strofe ce n'è; ma c'è anche molta imitazione, fin del *Primo Amore* del Leopardi; e c'è della roba scadentissima e volgare. Ma ad ogni modo, ci sono dei versi molto felici e molto girati bene. Io oramai bado a questo in certi libri. È inutile; a me il genere porco-fottuto non piace; non piace nemmeno nel Musset....: ma oggi in Italia per i *crevés* ci vuole quel genere. Siamo come negli ultimi del regno di Luigi Filippo e del secondo impero.... ».

Un'osservazione generale, che è necessario non manchi in questi rapidi e sparsi appunti, è che le lettere del

Carducci non sono indirizzate alla posterità, ma veramente ciascuna, volta per volta, agli amici di cui portano il nome: il Carducci scrive lettere, non fa componimenti. È cosa singolare e singolarmente meritoria in un uomo imbevuto come lui di tradizioni classiche e classicheggianti. Ma se talvolta noi dovremo, scorrendo queste lettere, considerare come giustificato e rivolto anche a noi l'avvertimento « Perdona lo stile », che nelle lettere del giovinetto Carducci faceva sorridere colla sua graziosa e ingenua pedanteria, in compenso del cosiddetto stile, e di alcune trascuratezze, quanto maggiore impronta di verità e di sincerità! Quanto maggior parte della vera anima di un uomo e di un poeta, di un tale uomo e di un tale poeta!

II.

Questo secondo volume dell'epistolario carducciano contiene le lettere alla famiglia, cioè in primo luogo alla moglie, la signora Elvira, e quelle a Severino Ferrari, che fu per il poeta uno di famiglia (1). Il compilatore, Alberto Dall'Olio, ha raccolto in fine del volume le postille più necessarie ad illustrare le circostanze o le allusioni di questa o di quella lettera, e gli ha premesso alcune pagine introduttive. Inoltre, vi ha compreso il *Discorso di Celle* (pp. 299-311), del quale si ha notizia nella prima delle lettere, scritta il 18 ottobre 1853 dal

(1) *Lettere di* GIOSUE CARDUCCI: *alla famiglia e a Severino Ferrari*. Bologna, Nicola Zanichelli, 1913; in-16°, pp. XXIV-376.

Carducci diciottenne a colei ch'era allora la sua fidanzata e fu poi sua moglie. Il discorso fu pronunciato dal giovanissimo poeta il 14 di quel medesimo ottobre dal pergamo della chiesa parrocchiale di Celle, a commemorazione di Ercole Scaramucci, e fu stampato pochi giorni dopo a Montepulciano; ma è opuscolo rarissimo, ed anche una ristampa che ne fu fatta a Salerno, nel 1910, dal prof. Camillo Piermattei (o, a voler esser precisi, dai colleghi di lui, per compiere pietosamente il lavoro che gli aveva interrotto la morte), si può dire che sia rimasta affatto ignota. Questa curiosità bibliografica ci dà l'agio di contemplare il Carducci, chi se lo imaginerebbe? in veste di oratore sacro. Con quel curioso eclettismo estetico o, propriamente, formale e tecnico, che gli suggerì qualche inno sacro nella sua adolescenza, il Carducci, spinto dalla singolare circostanza di dover parlare in chiesa, fa un panegirico funebre con grandi citazioni del Vecchio e del Nuovo Testamento e, sto per dire, bossueteggia.

Tornando alle lettere, il Dall'Olio, nella prefazione, ha voluto anzitutto difendersi dalla prevedibile accusa di aver pubblicato anche ciò che, se non nuoce, non giova alla fama del Carducci, ed esporre i dubbii che tormentarono lui pure, e dirci come abbia proceduto nella scelta. Poichè infine è una scelta; e forse alcuno brontolerà malignamente che non si crederebbe, ma nondimeno il Dall'Olio ha scelto con cura e non senza pena, e se è lecito pensare che poteva essere anche più severo, specialmente con quei bigliettini spiccioli alla moglie, non è meno certo che gli si deve riconoscenza del non esser stato più corrivo. Ma poi, anche questa

sua temperanza a che ci servirà? Io sono sicurissimo che, se non domani, fra dieci anni alcuno trarrà fuori non senza pompa e vanti, dall' ingiusto oblio (press'a poco dirà così) in cui le aveva lasciate il primo compilatore anche le altre letterine di invio di danaro, di conti, ecc., ecc., che non son comprese in questa scelta. E allora che giustizia c' è ad accogliere con severo cipiglio l'opera coscienziosa e, in sostanza, giudiziosa del primo compilatore?

Ma la critica dirà quello che le piace di questo volume, delle lettere che contiene e di chi le ha raccolte. Almeno dovrà riconoscere che sono le lettere di un uomo semplice a persone semplici, e che, in fin dei conti, la Prefazione stessa, modesta e schietta, non discorda da questo loro carattere. Sono passati pochi anni, eppure chi di noi non considera con stupore, come un fenomeno di tempi lontani, questo poeta uomo semplice? Egli va in terza classe; egli domanda la retrocessione di qualche lira alla moglie perchè ha i vestiti consunti o le scarpe rotte, promettendole di restituire il tutto puntualmente alla prossima mesata; egli parla come un umile padre di famiglia (anche se come un padre di famiglia che parli molto bene); egli scherza coi bambini, si adatta a loro, ama ciò che i suoi cari amano, anche il gatto di casa. « Salutami il tuo gatto, bianco e nero (bellino!) », scrive alla moglie, quasi intenerendosi di quella tenerezza di lei; « salutami anche il gatto », scrive alla piccola Bice, e aggiunge con grazia, da buon babbo educatore, tra l'accigliato e il sorridente: « e non gli fare tanti dispetti, perchè in fin fine è una bestia come te, e bisogna rispettare il suo prossimo ». E pro-

babilmente egli era anche in verità pensieroso della povera bestiola, soggetta a quell'amoroso ma tormentoso dispotismo infantile.

Il Dall'Olio scrive nella prefazione che, secondo egli crede, il Carducci in questo volume « apparirà a molti in un aspetto del tutto nuovo ». E aggiunge: « Aspro, rude, violento egli era veramente; ma chi se lo figurasse accigliato sempre e iracondo commetterebbe un gravissimo errore: chi legga le lettere sue alla famiglia vedrà quanto egli fosse buono e pieno di tenerezza verso i suoi cari; e vedrà anche, non senza commozione, il Carducci occuparsi e interessarsi di piccoli fatti, di piccola gente, di umili cose, egli che col pensiero saliva tant'alto ». Giustissimo, e stavamo dicendolo anche noi; ma conviene dire più energicamente che il Carducci di queste lettere è proprio il Carducci vero, in tutta la schietta primitività della sua indole, e che da ciò deriva, come quel tanto di buono e di bello ch'esse hanno, così anche l' irrimediabile deficienza di novità e d' interesse della quale è facile e, se si vuole, esatto, ma inutile e ingiusto accusarle. Forse che il Carducci dava le sue notizie a sua moglie per far piacere ai posteri?

Il Manzoni per un verso, il Carducci per l'altro non eran nati per far la fortuna di chi raccoglie epistolarii o per soddisfare la curiosità di chi li legge. Quegli non amava rivelar nulla di sè stesso; questi, uscito dal suo studio – spero che non si riuscirà a trovar nelle mie parole un significato meno che reverente – non aveva nulla da rivelare di sè stesso. Lontano dal suo scrittoio, egli cessava di essere un letterato, uno scrittore, un poeta; non era più che un onest'uomo bramoso di pace,

alquanto pigro di spirito, contento di sentir lodare i suoi versi ma alieno da discussioni, soddisfatto di vivere fisicamente, proclive alla risata grossa ed ingenua, pieno di fiducia in quasi tutti, un poco fanciullescamente facile ai sentimenti elementari, dell'affetto e della gioia come dell' ira. Queste lettere sono scritte non dallo scrittore ma dall'uomo; non sono un prodotto della sua attività letteraria ma della sua vita pratica.

Quindi meglio che in altro modo si potrebbero illustrare con aneddoti della sua vita di tutti i giorni. Raccontare a chi lo conobbe ch'egli era profondamente buono, talvolta perfino troppo buono, ch'egli era di un' ingenuità inconscia e schietta da intenerire, sarebbe un perdersi in vane parole; ma comprenderà chi non lo conobbe come questo suo fondo di bontà sto per dire fanciullesca e primigenia lampeggi anche, se non meglio che altrove, in que' suoi piccoli sfoghi di momentanea e leggera vanità per gli onori che riceveva? Riuscirà a vederlo tutto intero in quella bizzarra e puerile e commovente frase, di una lettera dove racconta alla moglie di esser stato dalla Regina: « Io le parlavo con franchezza e mi son fatto un grande onore », ecc.? Riconoscerà il poeta violento dei *Giambi ed Epodi*, il poeta-vate, il poeta raffinato e pagano delle *Primavere elleniche* o di *Ruit hora* nelle deliziose espressioni di certe sue lettere verso i bambini, o quando egli si lascia vedere quasi in atto di tener loro il luogo di mamma, baloccandoli e spassandoli? La Tittì, egli scriveva scherzando alla moglie lontana, « è allegrissima e non le importa nulla di te ». E poi: « Non ha pianto che una volta che la Cristina la portò via per forza dal mio studio: e come pian-

geva di cuore quando io ve la riportai! ». Ma che cosa avrebbe detto quel supposto lettore incapace di riconoscere in tale atteggiamento il suo Carducci, se entrando nel salotto di una signora forestiera, dove il già vecchio e stanco poeta era stato lasciato solo per qualche momento con una bimba di due o tre anni, lo avesse sorpreso a trascinarsi carpone, co' suoi modi un poco impacciati e goffi, per far ridere la bimba? Lo raccontano, vero o non vero che sia, di un re, mi pare di Enrico IV; posso raccontarlo io, perchè è verissimo, del nostro grande poeta.

Naturalmente la mia affermazione che le lettere del Carducci non sono scritte da lui letterato e scrittore, nonostante tutto ciò che son venuto dicendo e si può continuare a dire, dev'essere intesa con discrezione. Qua e là balenano in esse, e come potrebb'essere diversamente?, non solo in quelle a Severino, ma pur in quelle alla moglie, notizie di studii o letture che il poeta intraprendeva o proseguiva, di poesie che stava meditando o finiva: leggo Klopstock, tedesco difficilissimo; leggo Pindaro, e lo intendo benissimo (in questa seconda notizia – pp. 160 e 161; dal Moncenisio, ag. 93 – si sente la sodidsfazione di sè medesimo). Oppure: « ho risposto (alla Regina) che, se il suo Ministro dell' istruzione mi lasciava un po' di pace, non solo avrei finito Legnano, ma avrei composto L'ultimo giorno dell'anno mille e Canossa » (p. 111; da Courmayeur, ag. 87). E meglio ancora: « Non ostante la pioggia, quando viene un po' di sereno e le nubi si aprono, la stagione e il paese è un incanto. A me s' è riaperta la vena della poesia;... dalla Vittoria salgo sur un colle ripido, a picco della Dora,

dov' è un bellissimo bosco d'abeti e pioppi e betulle: in un piccolo spazio, come piazza, c' è un mucchio di tronchi d'abete tagliati: io mi siedo lì e sto leggendo e scrivendo fino alle 10. Così ho finito un'ode, Lo scoglio di Quarto (che vidi a Genova, la sera del 12 luglio). E intendo comporne un'altra, Il liuto e la lira, alla Regina » (pp.132 sg.; da Courmayeur, 28 luglio 1889). Il poeta è lieto di risentirsi poeta, e la nuova freschezza dell'anima sua si trasfonde nell' immediata freschezza di questa pagina.

Ma, pur dove non suona l'eco di suoi sentimenti personali, dove il suo cuore non palpita d'amore per le figlie, spose o madri (lettere o brevi tratti di lettere che quasi valgono le poesie di cui anticipano qualche spunto), o dove non piange di profondo contenuto dolore (la lettera 178, alla figlia Bice, in morte di suo marito Carlo, è stupenda, con la sua semplice austera divina bontà), o pur dove infine il poeta non freme d' ira o non lascia all' improvviso balenare (avviene assai di rado, ma talvolta avviene) il cupo fondo d' inquieta malinconia sulla quale l'anima sua sembra assisa, pur all' infuori di questi casi, non mancano le belle pagine, in cui il poeta tutto ad un tratto si manifesta per un impulso violento che lo trascina, senza ch'egli se n'avveda, e che è subito da lui frenato e domato, quasi di colpo, appena ne acquista coscienza. Da Piano d'Arta il 30 luglio dell' '85, egli, narrando alla moglie come lassù fosse festeggiato il suo anniversario, e come gli offrissero bellissimi fiori delle Alpi « rododendron, edelweis, e certi con coccoline rosse », quasi inebbriato dal colore e dall'odore dei soavissimi fiori, traccia in brevi linee un ammirabile paesaggio alpino, fresco, smagliante e fragrante. Non meno belle sono

poche linee di undici anni dopo, del 20 luglio 1896, scritte da Madesimo; il paese « m'accolse con un vento e con un freddo tutto suo, tutto *splugale*, per punirmi o guarirmi d'ogni velleità di Monterosa. Stamane ha fatto pace, e sorride serenamente austero in un gran turchino di luglio navigato da nuvolette bianche e salutato dall'aura che move le cime e susurra. Sento anche la voce del tristo torrente che par quasi fatto fiumicello lucido e puro ». Chi vorrà penetrare a fondo nell'anima poetica del Carducci evocatore de' grandi paesaggi dell'alta montagna dovrà tener conto anche di queste lettere.

E voglio infine rammentare, perchè, nella sua origine almeno, è lo scatto più di ogni altro interamente poetico, senza legame di sorta con le circostanze pratiche, l' improvvisa visione, nel suo nascosto umorismo superba e sto per dire titanica, di una lettera da Ceresole reale, del 28 luglio 1890: « Mi mancano anche lapis..., e non posso andare attorno, notando i versi che mi vengono fatti in riva all' *Orco*,... questo fiume che tra (? l. *trae*?) qualche renuzza d'oro (e i paesani lo chiamano *Or*), e talvolta va tranquillamente pieno per largo e piano letto, talvolta – anzi a pochi passi dal piano letto – precipita facendo cascate meravigliose giù da certe soglie per antri che paiono i templi de' giganti. Dio! Se ai grandi massi che da migliaia di secoli se ne stanno quieti in muta conversazione tra loro da Locarno sino a qui venisse finalmente la voglia di fare un po' di ballo! Dio, che ridda. Ne udiresti il rimbombo altro che a Bologna. Io salirei fino al campo del Re, e starei a vedere. Addio.... ».

Nelle lettere a Severino sembrerebbe naturale, inevitabile che apparissero, almeno con qualche frequenza,

giudizii letterarii (e magari politici), o, se non giudizii, meglio ancora, invettive. Qualche cosa si trova, e ce ne contenteremo, ma pure è assai meno che non si aspetterebbe. Non è un giudizio letterario, ma, per fortuna, bella poesia dalla prima all'ultima parola, la letterina scritta, ispirandosi al gentile ricordo di Matteo Maria Boiardo, poeta e uomo cavalleresco, il 17 aprile 1887 da Scandiano, anzi « dai sotterranei della rocca di Scandiano, ove sono anche grandi botti di vino bianco e rosso ». Nella lettera 61, un raffronto che il Carducci fa tra sè stesso e il Manzoni, riguardo al diverso modo come rappresentarono la lotta fra il medioevo de' romani decaduti e il medioevo germanico e cristianizzato, è soprattutto un raggio di luce sulla relazione che il poeta scorgeva tra la sua *Chiesa di Polenta* e il coro manzoniano *Dagli atrii muscosi*.

Come non si avrebbe a trovare in queste lettere qualche nuova frecciata al Giusti? E lo strale fischia strisciando sull'orecchio di Ferdinando Martini. Il quale – scrive il Carducci il 16 agosto '94 – « nel suo discorso » (appunto intorno al Giusti, letto nell'Aula Magna del nostro Istituto di Studi Superiori) « disse, con purità francese (ahi!), parecchie belle cose; ma egli in poesia ha, con tutta la moda nuova, di gusti vecchi; e non già di quelli di Dante e del Petrarca (non nominare Dio invano) ma degli scolopi e dei barnabiti. E così era anche il Giusti ». E continua sul Giusti con un giudizio che, secondo almeno il mio gusto, è di una verità inappellabile.

Con esso, per la severità e la rapidità comprensiva, può stare, ma per il feroce umorismo è molto superiore, un giudizio politico, quello sui progressisti, specie di

radicali di allora, ma del tutto «arrivati»: «Co' progressisti l'*alleonati* è sciupato. Essi ammantellano sotto la tunica di fra Benedetto vergine e martire le voglie di tutti sette i peccati mortali ridotti alla possibilità di un'anima o di più anime di porci e di asini castrati». E si legga il resto, che c'è dell'altro e non peggio, o voglio dire, sì, peggio.

Ma neppure con Severino il poeta amava discutere per lettera. La lettera porti le notizie minute per la vita di ogni giorno; i cuori che si sono intesi una volta s'intendono meglio, vicini o lontani, col silenzio. Almeno cuori come quelli, ch'erano fatti l'uno per l'altro, ed ebbero la somma ventura di ritrovarsi e riconoscersi presto e non si staccarono più. Anche Severino, buona e nobile anima, di letterato e poeta del Cinquecento, un poco nascosta e camuffata sotto una giacchettuccia da bohème, era un semplice, benchè un semplice bizzarro e umoristico; ed anch'egli, fuori del suo studio, teneva in riposo la sua mente, se non quando discutesse per capriccio e amore di paradosso; e insieme col Carducci godeva, una volta chiusi i libri, di vivere una vita più fisica che intellettuale, la quale pure bastava a loro a comprendersi.

Forse se, insieme con le lettere del Carducci a Severino, avessimo qui le risposte e le lettere di Severino a lui, anche quelle si animerebbero di nuova vita, e più forte vi sentiremmo il palpito dei due grandi cuori. Ma quale strazio che il vecchio abbia dovuto sopravvivere al giovane, il quasi padre al quasi figlio, e col presentimento nell'anima e la minaccia nel corpo infermo di una fine altrettanto miseranda e atroce! Nelle ultime

lettere lo strazio balena, più che non apparisca. Ahimè! neppur la mano si prestava più bene al poeta. Egli si era allevato un figlio, non solo, ma un erede del proprio spirito, del proprio insegnamento, e tutto ciò era trascinato via da una tempesta di sventura. Scrive con dolorosa e commovente semplicità il Dall'Olio, ed io non oso aggiunger parola: « Qual giorno fu quel Natale del 1905, nel quale bisognò annunziargli la morte del suo Severino? Egli non fece motto: pianse, e seguitò a piangere, e quel pianto silenzioso, che diceva tante cose, stringeva il cuore ».

III. – Il Carducci e la Francia

« Noi che ti amammo, o Francia » avrebbe potuto esser l'epigrafe del volume che il professor Gabriele Maugain, dell' Università di Grenoble, ha dedicato a studiare le relazioni spirituali che legarono il nostro poeta non soltanto alla letteratura francese ma alla Francia. Poichè per la Francia il poeta che fu ed è simbolo di alta e ardentissima italianità nutrì un amore e un'ammirazione non mai interrotti nè alterati, nonostante qualche naturale e, del resto, lievissima oscillazione. È cosa nota, ma questo volume – pensato, scritto e, si può dire, interamente stampato prima della guerra – ne raccoglie e documenta, come meglio non si potrebbe, le testimonianze (1).

---

(1) G. MAUGAIN, *Giosue Carducci et la France*. Paris, Champion, 1914; in-8°, pp. CLI-163. Nella « Bibliothèque de l' Institut français de Florence », S. I, T. IV. — La data 1914 si deve al fatto

Il Maugain ha creduto che convenisse, per rendere compiuto il suo studio, guardar le cose anche dall'altra parte, come cioè i francesi abbiano contraccambiato il Carducci, e ha fatto questo in un ultimo capitolo, adoperando molta buona volontà nel cercare e far valere le prove che in Francia egli sia stato, meno tardi e più abbondantemente che non si crede, conosciuto e apprezzato. È un capitolo che in verità il titolo del volume sembra richiedere, ma che non ha col resto se non un legame apparente, e non poteva dar agio ad un'esposizione molto ricca e molto importante. Il Maugain, prendendo le mosse dal lamento espresso nel 1882 da Marco Monnier, il nostro grande amico svizzero, che la Francia non avesse ancora mostrato di conoscere il Carducci se non per mezzo di un unico articolo, mediocre e sgarbato (quello di Luigi Etienne, uscito nel 1874 sulla *Revue des Deux Mondes*), cerca di mettere insieme testimonianze che smentiscano questa asserzione, e che, per gli anni dopo il 1882, assicurino che il pubblico francese venne sempre meglio informato intorno a lui, benchè – questo benchè non è contraddetto da nessuna testimonianza – le sue opere non fossero conosciute e tanto meno lette se non da un piccolo numero di privilegiati o quasi di specialisti.

A guardar bene, rimane sempre che aveva ragione il Monnier e che avrebbe avuto quasi altrettanta ragione anche dopo. Di lui, come poeta, aveva parlato, prima

---

che quando la guerra scoppiò, del libro erano già stati tirati anche alcuni esemplari; ma la tiratura non ne fu potuta riprendere che ora, e soltanto ora esce in pubblico.

del 1882, oltre all' Etienne (e ad un articoletto, di cui non so nulla, di L. Garel, 1879), soltanto Amedeo Roux, nella sua *Histoire de la littérature contemporaine en Italie*. L'edizione che il Maugain cita di questa è del 1870, ed io non so come e quanto vi si discorra del Carducci; ma rammento bene i miei sdegni giovanili, di quando mi accadde di leggere come e quanto se ne discorresse in un'edizione posteriore, di tredici o quattordici anni dopo, e come iniziassi la mia (poi per un pezzo interrotta) carriera di critico letterario, scagliandomi contro il signor Roux, soprattutto per la sua incapacità di comprendere l'arte del nostro poeta, del « pécheur quadragénaire » com'egli lo chiamava, che, « seguendo le orme di Victor Hugo, si smarriva nei sentieri di traverso »; per la grande superiorità che attribuiva, rispetto a lui, al « doux prêtre de Vicence », allo Zanella; per il giudizio sommario con cui (male interpretando un passo del Sainte-Beuve) metteva a posto le *Odi Barbare*, puro « jeu d'esprit », puro « tour de force ».

Quanto alle altre menzioni fatte del Carducci o agli altri giudizii pronunciati in quel medesimo periodo di tempo intorno a lui, benchè il Maugain metta tutto in un fascio, essi riguardano soltanto il critico o, meglio ancora, l'erudito; e certo non è dalla recensione dedicata da Gaston Paris nella *Romania* del 1872 alle *Cantilene e ballate*, o da recensioni simili, che il pubblico francese poteva imparare a conoscere il poeta, l'artista; anzi non sono queste, nè per quel periodo nè per un periodo posteriore, attestazioni molto sicure che conoscessero bene il poeta e l'artista neppure gli stessi autori di quelle menzioni, di quei giudizii. Nella cerchia degli eruditi il

Carducci era noto senza dubbio, e diventò sempre più noto, suppergiù come il D'Ancona; ma questo mostra piuttosto la crescente stima che i nostri studii si conquistavano in generale, anzichè una crescente attenzione che si rivolgesse alla singola personalità del Carducci.

L'attenzione su di lui fu attratta dal premio Nobel, che suscitò come un mormorio di stupore nel pubblico francese, a cui il nome del premiato (come troppe cose italiane) era ignoto; poi dalla sua morte, accompagnata in Italia da così grandi manifestazioni di cordoglio e quasi tramutatasi in apoteosi. Allora, in Francia e in Italia, un gruppo d'uomini di buona volontà, e di fede robusta, vollero fare del poeta italiano un simbolo di concordia franco-italiana, e pensarono ad erigergli un monumento a Parigi, quasi contraltare ad altri monumenti di provenienza non latina; e certo per un tale simbolo il Carducci si prestava bene, ma non era il poeta che si voleva onorare, o almeno a lui si pensava solo fino ad un certo punto. Ora che del monumento a un araldo della concordia italo-francese non c'è più bisogno, perchè la concordia s'è cementata con più vasti ed ardui mezzi, è probabile che non s'erigerà più il monumento neppure al poeta....

Torniamo alla parte più importante del libro del Maugain. Le prime centocinquanta pagine (numerate con cifre romane) consistono in un elenco delle fonti francesi del Carducci, lavoro di pretta erudizione e di consultazione, compilato con grande accuratezza, col sussidio di larghe letture, e press'a poco completo, quanto almeno in ricerche di questo genere si può esser

completi. L'elenco abbraccia non soltanto le poesie ma anche le prose, ed anzi consiste nella indicazione delle fonti delle prose critiche la sua maggior novità. Il fatto che il volume era già pronto nel 1914 ci spiega come vi manchi la citazione di uno studio del Jeanroy – di cui ebbi occasione di parlare io stesso ai lettori del *Marzocco*, – circa l'origine dei tre principii, italico, cavalleresco, ecclesiastico, che servirono al Carducci a dare ai suoi celebri discorsi sullo *Svolgimento della letteratura nazionale* un' intelaiatura d' idee generali (d'altra parte lo stesso Jeanroy faceva già allusione al libro del Maugain); e più ancora come il Maugain non mostri d'aver notizia d'un buon lavoro italiano, che ha per suo argomento la ricerca in genere delle fonti, antiche e moderne, delle poesie (e, in parte, anche delle prose) del Carducci, *Il Carducci umanista*, di Antero Meozzi (1). Nel Maugain c' è qualche cosa di più che nel Meozzi, ma è vero anche il contrario; e, per esempio, a lui è sfuggito che la poesia *Alla Rima*, che sta in fronte alle *Rime Nuove*, deriva dal Sainte-Beuve (è un raffronto ormai noto), e che da un'altra sua poesia deriva pure il sonetto intitolato *Al Sonetto* e se ne ispira – benchè il Meozzi non lo dica – anche quello che segue, sull'argomento medesimo.

Nella seconda parte del libro del Maugain vengono riassunti, svolti, interpretati i dati di fatto raccolti nella prima, tessendo come una storia, molto minuziosa e forse fin troppo, degli studii francesi e della francofilia

(1) Parte prima. Sansepolcro, Stab. Tip. S. Boncompagni, 1914; in-16°, pp. XIII-260.

carducciana, riguardata sotto tutti gli aspetti, anche sotto qualche aspetto un poco insignificante. Il Maugain è un espositore chiaro e preciso, ma un poco scolorito, e forse contribuisce a darcene quest' impressione il suo stesso scrupolo, talvolta perfino soverchio, d'obbiettività. Sono nondimeno pagine assai utili, anche per la biografia del Carducci.

Nel volume, oltre ai ricchi e comodi indici, sarà per qualche studioso un'attraente curiosità il catalogo dei libri in lingua francese e delle traduzioni italiane di opere francesi, che conteneva la biblioteca del Carducci. Si tratta di una raccolta considerevole, che con le sue stesse lacune o disuguaglianze da secolo a secolo e da materia a materia suggerisce interessanti riflessioni.

Il Carducci, per esempio, che fin da quando era studente a Pisa aveva mostrato d'aver notizia della più antica letteratura francese, di cui allora in Italia non si sapeva quasi nulla, e dovette poi, senza dubbio, approfondire le sue cognizioni intorno ad essa, anche per l' incarico che aveva all' Università dell' insegnamento delle letterature neolatine, non pare però che si fosse curato di fornire la sua biblioteca – tranne eccezioni di non molta importanza – nè delle moderne edizioni di quegli antichi poeti, nè delle opere che li riguardano. Essa non è la biblioteca di un romanista. Ma forse qualche vecchia edizione, come un Villon del 1742, ci fa comprendere che se il filologo non giungeva fin qui con la sua curiosità metodica, vi giungeva, con la sua curiosità di buongustaio, l'artista.

A questo proposito, è singolare che il secolo XVIII, il secolo della Rivoluzione, non è dei meglio rappresentati.

Il Carducci aveva comprato una volta – e gli piacque di farlo anche sapere per lettera al Chiarini – le opere complete di Voltaire, per 45 lire; ma, in fin de' conti, fu un caso, e il caso non aiutò il poeta a comprar mai, per esempio, un Rousseau. In compenso, egli non aveva dimenticato l'altro Rousseau, il poeta, Giambattista, come non aveva dimenticato, a tacere dello Chénier, parecchi altri poeti, quali Delille e Parny. Dobbiamo forse supporre che il Carducci, pur ammirando i filosofi del secolo XVIII e la loro efficacia rivoluzionaria, si tenesse pago di ammirarli senza approfondirne direttamente le dottrine, e preferisse tenersi ai poeti? Si direbbe che sia così: ai poeti, e a qualche critico letterario come La Harpe; nondimeno, non è alquanto strano questo assoluto ostracismo dato al «cittadino di Ginevra»?

Ma saremmo noi i primi ad alzar la voce contro chi volesse attribuire un valore di prova a siffatti indizii, che talvolta sono soltanto indizio del naturale desiderio dei critici di parere, a buon mercato, acuti. Rimane vero piuttosto un fatto generale, che il solo secolo XIX è rappresentato nella biblioteca francese del Carducci in modo che possiamo dire organico, mentre per gli altri non abbiamo quasi che compendiose e alquanto saltuarie scelte di un uomo colto e di buon gusto; e tutt'al più potremmo anche qui notare, per aver l'aria di critici perspicaci, che, mentre abbondano gli scritti storico-letterarii, sono rari quelli che escano dall'ambito degli studii più noti del Carducci, quelli di quadro e di intenti più ampii, o di coltura più remota, non strettamente letteraria, non strettamente italo-francese o classica; che

infine non godono di alcuna simpatia i filosofeggianti e i filosofi.

Filosofi non se ne trova, credo, neppur uno; e quanto ai filosofeggianti, il Carducci si era forse contentato di attingere un certo numero di idee generali, una volta per sempre, a un molto ristretto numero di storici o di storici-poeti: Guizot, in primo luogo, per i tre principii già ricordati, Michelet, Quinet, ecc. Aggiungerò Lamartine, alla cui *Storia dei Girondini* principalmente risale, secondo me, come già dissi un'altra volta, la teoria o idea fissa carducciana della Nemesi: la *Storia dei Girondini* si trova tra i libri francesi ch'egli possedeva.

Lo studio delle fonti del nostro poeta è sempre pieno d'attrattive, ma suscita in noi nel tempo stesso come un vago senso d'inquietudine. Dalle prime prefazioni per le edizioncine Barbèra ai più celebri suoi discorsi, si direbbe che il Carducci, ogni volta che vuol tracciare un processo ideale, stringer le fila in una sintesi, piccola o grande, fondamentale o affatto secondaria e parziale, non si dia altro pensiero che di coglierla, bella e pronta, nel giardino altrui, senza quasi nemmeno curarsi di ravviarla un poco a modo suo, cioè, fuori di metafora, di esprimerla con sue proprie parole. Sarà dapprima, nei primi saggi, Ginguené; saranno poi, oltre ai già nominati, Villemain, Fauriel, Sismondi, Ozanam, Duruy, anche altri meno noti. E le citazioni sono rare, poco precise, non al punto dove si attenderebbero, come se volessero trarre fuori di strada l'importuno critico a cui fosse venuta voglia di « ficcar lo viso al fondo ».

Il Maugain, con grande equanimità, cerca e trova buoni motivi per affermare che al Carducci non possa

attribuirsi alcun determinato proposito di fuorviare i lettori; nondimeno, bisognerà pur fare qualche parte ad una piccola e quasi ingenua vanità di autore. Ma forse anche qui si manifesta soprattutto la natura e l'educazione umanistica del Carducci. Le idee direttive che prendeva ad imprestito, non gli importavano in fin de' conti un gran che; gli importava – anche quando si limitava a tradurre – di scrivere una bella pagina, di raggiungere un bell'effetto pittoresco. Quelle idee non erano per lui che materia grezza, che aspettava una forma; erano il rozzo canevaccio del suo fine lavoro di coloritore, di stilista. E se a concetti, che pur rimanevano fuori del suo spirito, egli di solito si conservava tenacemente fedele, era perchè, anche per combinare rappresentazioni pittoresche, la sua mente, disadatta agli schemi ideali, ne sentiva però il bisogno, e meglio li comprendeva e vi si adagiava quanto più erano semplici o semplicistici, e più facilmente li trasformava in linee essenziali della rappresentazione.

Nella prosa e nella poesia è sempre un medesimo procedimento, perchè nell'una e nell'altra l'impulso è il medesimo. Il Carducci traduce o rifà il Duruy nelle ammirabili pagine del discorso su Virgilio, come traduce o rifà, ora la calda prosa del Michelet, e i suoi concetti o preconcetti, nel *Satana*, nel *Clitumno*, nella *Ninna Nanna* (si veda il Maugain), nel *Ça ira*; ora la poesia di Victor Hugo nell'epodo al Corazzini, quella di Baudelaire nell'odicina *Fantasia*, quella di altri altrove. E tra prosa e versi è un frequente amichevole dare e ricevere. I tre famosi principii dei discorsi sulla letteratura nazionale mi danno la chiave ad intendere un passo molto

imbrogliato di *Avanti! Avanti!* (« E tu pascevi, o alivolo corridore, la biada.... ») ; come un passo del Quinet, adoperato dal Carducci nel suo articolo sull'*Orlando Furioso* (Maugain, LX: « Angélique, Bradamante, ces images d'amour qui fuient à mesure qu'elles se sentent poursuivies..., cet essaim de chevaliers qui s'obstinent dans la passion de la beauté insaisissable.... n'est-ce pas là le génie même de l' Italie ?... »), è la fonte e la spiegazione, se non m' inganno – e non credo d' ingannarmi – di alcuni bei versi della medesima poesia:

> .... Non vedi tu d'Angelica fuggente, o amico, il velo
> Solcar, come una candida nube, l'estremo cielo?

La prima poesia in cui si trovi traccia d' un' imitazione francese, è del 1858, *Alla Libertà* : non mi par dubbio che abbia ragione il Maugain riconoscendo nelle str. 2-3 l' ispirazione della *Curée* del Barbier: « La Liberté.... Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées, Aux longs roulements des tambours.... ». Ma quale trasformazione! Dico solo che i tamburi sono diventati la *ferrea corda*: « le civili sulla ferrea corda Ire sonanti ». Non sarebbe inutile nè privo d' interesse mostrare come, qualche anno dopo, il Carducci traducesse o imitasse già i versi medesimi o altri consimili senza più l'accademica avversione che quivi mostra alla parola propria e schietta. Lo studio dei francesi, se non soltanto dei francesi, dava i suoi frutti, liberando il forte uomo dai ceppi del pedantesco accademismo nei quali, senza soverchio spirito di ribellione, era rimasto a lungo, e un poco rimase sempre, avvinto e impacciato.

Così possiamo dire che, per ciò che riguarda l'arte, lo studio dei francesi fu per il Carducci un aiuto a togliersi dalle catene; per ciò che riguarda il pensiero, fu un incentivo a pensar meno da sè. Ma, in un caso e nell'altro, è un singolare fenomeno questo scrittore e uomo italianissimo, perfino pedantescamente italiano, che si mostra tanto imbevuto di arte, di ricordi, d'idee, di principii francesi; e lo studio del Maugain appare come un importante capitolo, in fondo più malinconico che lieto, della storia della nostra cultura nazionale. Anche l'Italia, come il Carducci, aveva, e ha tuttora in parte, la necessità di liberarsi spiritualmente. Auguriamo che, come abbiamo mostrato la volontà e la capacità di equiparar le partite del dare e del ricevere, nella terribile prova presente, così possiamo anche esser presto in grado di equipararle pienamente nei grandi scambi intellettuali con la nostra vicina. Mi par di leggere tra le linee dell'ottimo libro del Maugain che, nella risorta fraternità dei due popoli, questo augura pure la Francia, per il nostro bene e per il suo.

Il "Viaggio di un povero letterato"

Il titolo di questo libro del Panzini (ediz. Treves, 1919; pp. 243) è forse anche più malinconico che a prima vista non sembri. Quell'aggettivo preposto al sostantivo è certo destinato a farci pensare al noto tipo del letterato, alquanto superstite dei varii romanticismi, che non si trova bene in mezzo ai suoi simili, perchè, come letterato, ha e deve avere quei dati grilli pel cervello; ma non pare che voglia impedirci di correre con la mente anche all'altro tipo, ugualmente noto e per lo meno altrettanto reale, del 'letterato povero': come se il Panzini avesse avuto una mezza intenzione di lasciarci intendere che, se gli fosse piaciuto di scriver così, la verità non avrebbe avuto molto da ridire sull'adattamento anche di questo vecchio *cliché* al suo caso particolare.

Ma chi un tempo scriveva così, aveva almeno una soddisfazione. Era vero che un abisso lo divideva anche allora (come il Panzini osserva ora) da una parte del mondo, cioè dai fortunati, dai felici del mondo, che non adoperano, perchè non ne hanno bisogno, nè le braccia nè il cervello; i quali avrebbero pensato fra sè guardandolo: Non ti conosciamo, non sei dei nostri.

Ma, chiamandosi letterato povero, allora poteva credere almeno di entrare a far parte integrante di una classe sociale, la grande classe proletaria, e si sarebbe sentito come sotto le ali di una protezione. Oggi nemmeno più questo: oggi proletario è, o sta per essere, una classe ben distinta da povero, conservando solo come suo carattere quello di lavorare, con le braccia sì, all'occasione, ma non col cervello; sicchè vivrebbe in una ben grave illusione quel lavoratore del cervello, per quanto poverissimo in canna, che, udendo parlare di trionfo proletario, sognasse il suo futuro prossimo avvento ad un lembo qualsiasi di sovranità. Da questa parte pure, un' intiera classe gli risponderebbe, sogghignando o ringhiando, o con la propria voce o con quella delle sue guide il meno possibile proletarie: Non ti conosciamo, non sei dei nostri! Ed ecco come, povero o non povero, un povero letterato può assistere, viaggiando o anche senza viaggiare, al proprio progressivo e crescente isolamento dal resto del mondo.

Guardiamoci però dal compatire troppo il nostro viaggiatore e dal provarci a suggerirgli qualche rimedio o palliativo che sia, per rendergli meno incomoda quella condizione di cose. Non ce ne sarebbe grato e probabilmente ci risponderebbe con qualche ironia, che ci farebbe restar a mezz'aria con le nostre parole, sospesi e mortificati. Non immaginiamoci che egli sia un modello di coerenza.

Se qualche volta pare che senta un cruccio momentaneo di vedere il mondo allontanarsi da lui volontariamente, stiamo sicuri che si mostrerebbe molto più gravemente crucciato e impensierito, se lo vedesse volersi

avvicinare a lui per forza. Anzi, in questa sua corsa capricciosa, senza mèta e senza scopo, che ci racconta d'aver fatta per consiglio d'un medico (« — Provi a viaggiare — mi disse il professor A*** direttore del Manicòmio di M***, il quale mi onora della sua benevolenza »: così comincia graziosamente e sintomaticamente il libro), in quell' irregolare scorribanda da Vicenza a Bologna e Scaricalàsino (con maggior dignità Monghidoro), e da Scaricalàsino a Pisa, e da Pisa a Venezia, e poi ancora da Venezia a Rimini e a Bellaria, dove il Panzini ha la sua casa, e a San Mauro, dov' è la casa del Pascoli, sembra che egli metta la sua principal cura nel fuggire quanto più può lontano dal proprio prossimo. E se la disgraziata circostanza di essere uomo anche lui lo costringe a più o meno volontarii contatti con altri uomini, uomini o donne, chi ne va di mezzo son loro, – specialmente forse le donne, – poichè sotto il suo rapido esame si manifestano tutti in condizioni poco raccomandabili.

Con un titolo così malinconico e con tali disposizioni di spirito, si può aspettare che il libro sia interessante o anche divertente, ma non allegro. Si sa che il Panzini è un umorista; ma, caso mai, qui bisogna adottare, perchè calzi, quella fra le tante definizioni dell'umorismo dove il sorriso, con lacrime o senza lacrime, abbia meno che fare. Ironia, sarcasmo, amarezza, sì, e anche invettiva, e anche impeto e poesia; meno di tutto vi è, forse – e non sarebbe ancora un giudizio critico se non aggiungessi, un poco a malincuore: e meno caratteristico – quel non so che di cui abbiamo, pur senza definirlo, un' intuizione abbastanza definita da chiamarlo, e alla

buona intenderci fra noi che sia, umorismo. Quel senso d' isolamento è vivo e domina il libro: gli spunti, diciamo pure, umoristici, hanno invece di solito meno ala, fanno meno presa, quando non vogliamo riferirci per essi soprattutto a brevi frasi. Che non sono tanto frequenti, ma ci fanno piccole e gradite sorprese, specialmente in principio del libro. Per esempio (il Panzini dà la ragione dell'aver viaggiato in prima classe, « gran lusso »): « quando si deve urtare con i nostri stinchi contro gli stinchi del nostro pròssimo, allora soltanto si capisce la complicazione di quella legge evangèlica che pare così sémplice: *Ama il tuo pròssimo come te stesso* ». Il Manzoni, se non fosse quella fin troppo vigile meticolosità morale, che lo indusse ad essere anche più cauto nel suo umorismo dagli *Sposi promessi* ai *Promessi Sposi*, avrebbe dovuto riconoscerla degna del suo stampo. Un poco più oltre: « Però che disgràzia accòrgersi così tardi che il pudore delle donne è un' invenzione degli uòmini! » Qui non so fare raffronti: è Panzini. A pag. 57, una piccola birichinata: Mimì (che parla allegoricamente) « — Mi denudo anch' io — disse.... — Bene, allora sentiamo.... (benchè quest'operazione – pensai – sarebbe riuscita più interessante venti anni fa) ». A guardar bene, non manca neppur qui un tenuissimo lievito d'amarezza; pure, è Panzini questo? Non so, rimango dubbioso. Ma c' è, a pag. 16, un certo affare di tappi, che, a ripensarci, si vede bene quanto è malizioso ed arguto.

Le riflessioni del Panzini sono però spesso assai più cupe nella loro ironia, quando non diventano (ma accade di rado) puramente didattiche e filosofiche. Egli

ha forse voluto che fosse quasi un motivo dominante per buona parte del libro quello delle stragi della seconda guerra balcanica, dei 14.000 *morti* in una prima battaglia, che dànno il titolo anche ad un capitoletto; ma la disgrazia ha fatto sì che noi, gli uomini vissuti tra il 1914 e il 1919, i morti ci siamo avvezzati a contarli non per decine ma per centinaia di migliaia e per milioni. Per questa ragione – ma ce ne deve essere anche qualche altra – il motivo ci lascia un poco freddi; benchè di sicuro siamo assai meno scusabili in questo dei belli e giovani ufficialetti che, in quel percorso tra Pisa e Viareggio, mentre il « povero letterato » errabondo sbirciava i paurosi titoli dei giornali riguardanti le stragi balcaniche, erano distratti da ogni riflessione pessimistica dalla presenza di un'attraente pupattola. I quali inoltre avrebbero anche avuto, se si fossero data la pena di pensarci, quell'altra considerevolissima attenuante: che le riflessioni quasi pessimistiche, o almeno pessimo-ottimistiche, le faceva per loro, nel numero che potevano leggere quella mattina stessa del *Corriere della Sera*, « l' illustre e venerando filosofo Luigi Luzzatti ». Io non so se le mie parole, un poco ingarbugliate, rispecchiano fedelmente un garbuglio d' impressioni da cui non riesco a districarmi: io ho davanti agli occhi quella scenetta come un miscuglio di cose serie (anche a prescindere da S. E. Luigi Luzzatti) e di cose burlevoli; ma non riesco a venire in chiaro dell'atteggiamento del « povero letterato » viaggiatore, che non so se faccia tutto quel cipiglio che fa, per scherzo o sul serio.

Gli accade (o mi accade) anche qualche altra volta. Ho ricordato Mimì, e sopra ho detto che gli uomini –

specialmente se donne – quando capiti a qualcuno di loro di trovarsi in un modo o nell'altro a contatto col nostro viaggiatore, non ci fanno una bella figura; ma ogni regola ha le sue eccezioni: dal colloquio con Mimì direi che lui n'esca più male di lei. E pare che se ne sia anche accorto: « Avevo fatto l'uomo superiore con quella povera Mimì », riflette più tardi. Purtroppo! Era perfino d'assai preferibile in quel mortificato atteggiamento di tanti anni prima, quando, dopo uno scatto di schiavo ribelle, si era subito sottomesso alla sua voce imperiosamente canzonatoria, che gli comandava di allacciarle la scarpetta, la sapientemente e faticosamente rattoppata scarpetta! Ma se in tutto il lungo colloquio con lei, l'antico innamorato sentimentale, il letterato filosofo d'oggi, è un poco fuori di tòno, quasi che fosse veramente assai più invecchiato di lei e alquanto improfessorito, Mimì no, è ancora giovane e simpatica e buona, nonostante i brutti versi che le attribuisce. Forse, per non perdere il suo contegno di filosofo pessimista, mentr'ella cercava la poesia, egli ha voluto sfuggirla, e così gli è accaduto di sfuggire anche la realtà. Questa invece lo tiene ben stretto a sè quando egli se ne sta con minori preoccupazioni fra le sue braccia, come fa mentre parla Mimì, o la cortigiana.... fisiologica, o (per ricordare anche qualche altra cosa oltre il *Viaggio*) alcuna delle magnifiche macchiette e caricature del romanzo (o quello che è), non ancora pubblicato a parte, *Io cerco moglie*.

Furono naturalmente nominati, a proposito di questo libro del Panzini, altri viaggiatori bizzarri, Sterne, Heine. In una sola cosa il Panzini è vicino all' inglese Sterne, quanto è lontano dal tedesco Heine, la mora-

lità fondamentale del suo spirito. Qui nè ironia birichinescamente sogghignante, nè scetticismo corrodente, nè annoiate perversità cosmopolite; ma un forte senso di onestà borghese, che potremo anche giudicare talvolta provinciale, ma che è borghesismo e provincialità schiettamente italiana e che sarà la salute, anche letteraria, dell' Italia. Il buon odore della terra, della terra nostra, inebbria il Panzini, e allora si dilegua anche la nube del suo ingenito pessimismo e su dai solchi, guardando con occhi di stupore e d'amore, vede balzar la madre, l' Italia. Con che vigile senso d' italianità egli s'avvicina ai nostri confini e pensa alle genti ostili che tutto intorno li minacciano! come gli paiono belli, a lui che ha in orrore la guerra, i grandi Alpini che li custodiscono! E anche si fa più acuta la sua percezione dell'avvenire che interroga con l'occhio ansioso, ed egli intuisce il pericolo vicino e lo scoppio imminente.

Panzini e Heine sono dunque, per molti aspetti, due nature opposte e contradittorie. E nondimeno al confronto coi *Reisebilder* non è possibile sottrarsi, pur senza che si voglia menomamente pensare ad imitazione di particolari. È strano come un dato tipo d'opera d'arte quasi si faccia violenza nell' imporsi al nostro giudizio sulle opere posteriori affini, di cui nondimeno riconosciamo i caratteri proprii e le differenze essenziali. È un problema che sottoporremo ai teorici delle fonti. Dunque, di quel singolare accoppiamento di umorismo e di lirismo che costituisce i *Reisebilder* heiniani, ci sembra quasi che il *Viaggio*, pur essendosi spontaneamente determinato così in un terreno propizio com' era la mente del Panzini, sia pur sempre un riflesso, un lontano e

felice riflesso; ma mentre l'umorismo risuona nel *Viaggio* come un'eco alquanto affievolita e incupita, il lirismo vi si trova a suo agio in lieta libertà e si espande talvolta con nobile e sincera magnificenza. Non so se questa non sia un'affermazione contraria ad un'opinione comunemente ricevuta; e, se fosse, mi dispiacerebbe di parere un guastafeste in un così singolare avvenimento com' è la concordia dei critici. Furono già notate le pagine su Pisa, ma molte altre non sono ad esse inferiori. Io, per conto mio, non so allontanare dalla mia memoria un breve tratto di quel capitoletto dove i due personaggi sono *Venezia e il Trippàjo*, come suona anche il titolo, e il Trippajo non è neanche il meno importante. Ma io ho scoperto anche un terzo personaggio, che forse in questo capitoletto è il più importante di tutti, e il più vivo, un tronco di glicine: « È luglio, e c' è un ribrezzo di umidore in questo campiello; ma un tronco di glicine, che beve la sua vita chi sa da quali morte putrèdini, sale su pel vecchio muro, lambe alcune transenne bizantine, sale su e cerca il sole.... ».

Rileggendo questo tratto, tutta la molle e melodiosa cadenza della prosa del Panzini mi riafferra col suo fascino. Prosa singolare! Sembra talvolta modernamente rilassata, rotta, sconnessa; si rilegge, e come un'aura di lontana, indistinta, perfusa classicità ci viene incontro, che poi ancora si muta in un lieve profumo di morbida e aggraziata venustà settecentesca. Ci accorgiamo che brevi ritmi deliziosi spuntano tutto intorno (« Il monte di San Giuliano, dietro la Torre pendente, pigliava certe ineffabili tonalità violacee. Conforto di maggior frescura, e profumo di rèsine, recava dal Tirreno la sera

imminente »); soprattutto sentiamo di scorrer via per essa come sopra un'acqua senza onde, come sopra qualche cosa di vellutato e di serico, e che, a toglierci anche la minima impressione di un brusco arresto o di un urto, tutto cospira, particelline sparse qua e là, piccoli pronomi aggiunti o taciuti, assonanze carezzevoli, in un tenue, silente, sapiente accordo. Caso mai – perchè non confessarlo? – se qualche cosa ci arresta e ci urta, sono soltanto quegli accenti su vere o false terzultime, che forse, chi sa? il Panzini non ha già adottato, come si potrebbe supporre, per rivendicare tacitamente la sua qualità di professore, ma proprio per aiutarci ancora a discendere senza perturbatrici titubanze giù per la fluida corrente del suo dire.

La nostra letteratura contemporanea e un suo giudice tedesco

Non credo di essere il solo a provare un certo senso di maraviglia che si sia creduto opportuno di pubblicare, in questi momenti, una traduzione di un libretto tedesco di critica letteraria (1). Chi si sarebbe aspettato che alcuno sentisse la necessità di accrescere la nostra odierna produzione nazionale di tal genere con la traduzione di una raccolta di conferenze tedesche? Oppure – se vogliamo lasciar stare il traduttore, che forse avrà intrapreso il suo lavoro, se non prima dell'agosto 1914, prima del 24 maggio 1915 e senza credere alla possibilità di un tal giorno – chi si sarebbe aspettato da un editore che potesse indursi ad ammettere, dal suo punto di vista editoriale, l'utilità di questa pubblicazione? Io non mi persuaderò facilmente che, fra tutti i popoli in guerra,

(1) Carlo Vossler, *Letteratura italiana contemporanea: Dal romanticismo al futurismo*. Traduzione dal tedesco di Tomaso Gnoli, Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1916. Non mi piacerebbe sopprimere le righe allusive alle particolari circostanze, atte a suscitare particolari sentimenti non letterarii, in cui venne fuori in Italia questo volume.

se ne trovi un altro come il nostro, capace di dar prova di un così tranquillo dominio sui suoi sentimenti, di una così imperturbabile obbiettività.

Disgraziatamente non a tutti riesce di essere obbiettivi. Io, per esempio, non saprei esserlo con l'evangelismo di Romain Rolland, e arrivo perfino a credere più saggio e più profondo interprete dei precetti evangelici Gustavo Hervé. Uno di questi non comanda: *Date a Cesare quel che è di Cesare*? Certo che se ora fosse il caso di tradurre in Italia opere letterarie tedesche, o se fosse utile ravvivare tra noi la simpatia per una nazione con la quale, a tacer d'altro, specialmente dopo la nostra adesione al patto di Londra, possiamo dire d'essere in guerra, con la quale poi, con o senza il patto di Londra, son da fare i veri, i più terribili conti, la scelta del Vossler sarebbe stata assai consigliabile, per la sua educazione spirituale e per la sua stessa tempra d' ingegno, che, per quanto tedesche, sono, fra le tedesche, assai italiane. Ma qui pure si trova in difetto il mio obbiettivismo. Se questo libretto tedesco-italiano fosse in grado di attutire anche in un solo de' miei compatriotti il sentimento della necessità di combattere fino all'ultimo contro l' invadente nazione da cui proviene, mi dispiacerebbe per il traduttore e per l'editore che non abbiano saputo rassegnarsi ad attendere per la sua pubblicazione un tempo più opportuno.

Può essere che le cose che ho detto contengano qualche eresia antiscientifica o antifilosofica, ma Dio me la perdonerà: è lui che non ha voluto – inchiniamoci alla sua volontà – che fossimo tutti filosofi. Intanto, cerchiamo di essere obbiettivi almeno nella critica. Que-

sto libretto, che si pubblica in Italia durante la guerra italiana, è anteriore di alcuni mesi alla guerra europea. Nacque da una serie di conferenze che il Vossler tenne nel marzo del 1914 a Francoforte, nella Scuola libera tedesca di studii superiori. È bene informato e scritto con vivacità, ma alquanto disuguale; ora piuttosto diffuso, ora troppo sommario; talvolta penetrante, ma non ricco, nell' insieme, di novità. La traduzione non sarebbe cattiva, se con certi bizzarri tedeschismi di frase e di sintassi non lasciasse troppo scorgere la grande familiarità del traduttore con la lingua tedesca.

Il Vossler comincia dal Manzoni e dal Leopardi, considerati come i rappresentanti del romanticismo e del classicismo italiano; poi in fretta passa al Carducci; poi agli scolari ed amici del Carducci e, nella conferenza medesima, al Fogazzaro. La quarta conferenza, o quarto capitolo che sia, congloba insieme, sotto il titolo « Tramonto del romanticismo », Domenico Gnoli, Verga, Di Giacomo, Belli e Pascarella, Ada Negri, De Amicis, altri ancora; la quinta va « Dall'estetismo », cioè da Pascoli e D'Annunzio, « al futurismo »; la sesta, sotto il titolo « Rinnovamento dell'estetica e della critica letteraria », parla di Benedetto Croce. Il desiderio di dir tutto in poco, e di dare all' insieme l'aria di una sintesi complessiva ed organica, ha condotto il Vossler ad associare cose non associabili, anche amici e nemici, il diavolo e l'acqua santa; a creare la sintesi coi titoli delle varie conferenze anche più che col ragionamento critico; a mettere in cima un insufficiente e piuttosto solitario capitoletto sul « romanticismo e il classicismo » italiano, e

in fondo un meno incompiuto, ma pur solitario capitolo sul Croce.

Un tedesco, sia pure un tedesco letterariamente annacquato come il Vossler, non poteva esimersi dall' « organizzare » il suo libro o il suo corso, a qualunque costo, anche a costo che l' ingegnosità prendesse il luogo del vero acume. Non già ch'egli non sia, oltrecchè ingegnoso, acuto, nè che manchi di buon gusto letterario e non dimostri notevole perspicacia critica; ma mi pare evidente che la sua critica consiste in costruzioni logiche piuttostochè in intuizioni. Non gli manca la facoltà di vedere e di sentire, tantochè più di una volta gli riesce di andare abbastanza a fondo, caratterizzando con poche frasi l'arte dei suoi autori; ma di solito ragiona più che non veda e non senta. E ragionando schematizza e semplifica. Nel capitolo introduttivo, per esempio, sul Manzoni e il Leopardi, si notano osservazioni ed espressioni felici e calzanti; ma un bel caso di esagerato semplicismo, che alcuno potrebbe perfino scambiare, senza dubbio a torto, per un' insufficiente preparazione, è l'ultima sua pagina, dove il Vossler mette in relazione l'arte del Leopardi con quella della democrazia, cioè, propriamente, del Carducci.

Come si sa, il Vossler ha tenuto per molto tempo ad esser considerato come un seguace del Croce, delle cui dottrine estetiche fu in Germania fervido apologista; e certo anche nella critica letteraria gli è debitore di non poco. Se il suo traduttore ha mirato ad additare agli italiani, mentre combattono contro ogni sorta di invasione e di predominio tedesco, il caso, raro ma notevole, di un figlio della « Kultur » che ha sentito profondamente

l'efficacia della scienza e dell'arte romanza e italiana, ciò ch'egli ha fatto

esser puote
Con intenzion da non esser derisa,

pur rimanendo sempre poco felice la scelta del momento.

Quanto al metodo, però, e alla tendenza della critica del Vossler, è da dire ch'egli si cura più di seguire lo sviluppo umano ed artistico, nel loro parallelismo, degli autori che studia, che di affrontare direttamente l'esame dell'opera d'arte; ma qui pure non è sempre indipendente dal Croce. L'articolo sul Carducci, che senza dubbio è schizzato con bravura, spiega i caratteri della sua opera poetica con alcuni concetti fondamentali, che tutti si possono rintracciare negli studii carducciani del direttore della *Critica*; benchè, secondo il mio modo di vedere, quei concetti non costituiscano così sicure scoperte critiche da dover essere accolte come patrimonio comune, senza benefizio d' inventario. Essi, per me, hanno il torto di spiegare ciò che la natura poetica del Carducci aveva di più intimo e necessario con circostanze esterne e contingenti, che hanno soltanto potuto modificarla, determinandola in certi suoi caratteri molto appariscenti, ma non essenziali.

Il Vossler accoglie quei concetti, coordinandoli più rigidamente. Che nel poeta Carducci vi fosse del professore, come nel professore v'era del poeta, è troppo vero ed evidente; ma non è vero che questa unità di carattere – come il Vossler la chiama – sia stata in sostanza un adattamento a circostanze esteriori, conseguito con una faticosa lotta, e che cioè siano quasi pro-

dotti artificiali e occasionali, dovuti alle vicende della vita del Carducci, le qualità, quali a noi si sono palesate, della sua lirica. Non è lo studio della storia che condusse il poeta Carducci a prediligere nell'arte i quadri storici; ma è l'amore del quadro, originario in lui per la sua facoltà di poeta visivo, che lo ha tratto naturalmente a nutrirsi di letture storiche. E anche come studioso della storia egli sente poco le idee, che di solito si appropria bell'e fatte (quella, per esempio, sulla Nemesi storica, che il Vossler ha trattato così alla leggiera); ma sente invece molto bene e molto bene rappresenta ciò che degli avvenimenti umani ci si manifesta come apparenza pittoresca. Lo studioso, complemento non sempre necessario e spesso dannoso del poeta, prende il disopra nelle erudizioni e nelle interpretazioni, accattate e appiccicate, della natura e della storia; ma il poeta, o contempli la natura o contempli la storia, gode e intende con profonda e commossa simpatia ciò che nell'una e nell'altra si può considerare e chiamare al medesimo modo, aspetto pittorico, paesaggio. Questo è il significato che si deve dare, se si vuole che abbia un vero significato, alla troppo nota frase: Carducci, poeta della storia.

Che in lui si possa cogliere talvolta un' incipiente tendenza all'estetismo, è dunque quasi naturale; ma, poi, cominciando dal suo stesso grande maestro Orazio e venendo fino ad oggi, quanti poeti se ne salvarono? Senonchè il Carducci, poeta della rappresentazione, è per fortuna sua anche un poeta commosso, e quell'aspirazione romantica che il Vossler gli riconosce come una qualità secondaria e tarda, acquisita nello studio

dei romantici stranieri, fu invece una delle molle originarie e poderose della sua poesia. L'esempio che il Vossler cita, come evidente da sè, dell'estetismo del Carducci, è il sonetto al bove; e qui si vede quanto sia facile prendere abbaglio con pericolosi vocaboli come « estetismo », in special modo se il critico possiede maggior forza di logica che di visione. Egli ha calunniato *Il bove*, prendendolo per un sonetto parnassiano, perchè non ha saputo sentire come sia tutto pervaso da un puro e profondo anelito lirico, in cui palpita la commozione del poeta per la sacra solenne bellezza, che improvvisamente gli s' è rivelata, di quella fratellanza della natura e dell'uomo in un comune lavoro. L'alto, sincero, umano sentimento georgico, che tante volte balena nella prosa e nella poesia del Carducci e lo attraeva verso *il mite Virgilio*, qui ha prodotto uno de' suoi più schietti capolavori.

Fra gli artisti che il Croce, spirito chiaro e senza vaporosità di sorta, era poco adatto ad amare e a capire, sono in special modo il Fogazzaro e il Pascoli, molto lontani eppur non in tutto lontani fra loro. Spirito chiaro, alla sua maniera un po' rotta e forzata, è anche il Vossler; che però riesce a darsi ragione dell'arte almeno del Fogazzaro e a renderle giustizia, grazie al *Piccolo mondo antico* e grazie inoltre al sentimento della natura, di cui anche i minori fratelli di questo sono impregnati e di cui un buon tedesco è giudice, per lo più, ben preparato e ben disposto. Ma, quanto al Pascoli, il Vossler non sa uscire dalla carreggiata del Croce, e vede bene ciò che il Pascoli non ha, non vede se non in piccola parte ciò ch'egli ha. Di un grande poeta, dello

spirito forse più intimamente e sostanzialmente poetico che sia comparso dopo il Leopardi, egli fa quasi un poeta mancato, uno spirito immobile, che non ha neppure avuto un vero sviluppo. Il Pascoli dei *Poemi conviviali* è dunque il Pascoli delle *Myricae*? Non credo che si possa pronunciare più tranquillamente una più grave eresia critica.

Ma io non voglio proseguire in questa specie di contradittorio. Come è difficile parlare di letteratura, mentre sulla faccia della terra tuonano migliaia di cannoni e cadono ogni giorno migliaia di giovani! C' è chi ne parla, senza dubbio, e chi ha il dovere di parlarne; ma pure è difficile. Non solo perchè si vorrebbe aver grandi cose da dire, intonate con lo spirito eroico dell'ora che passa, ma perchè ci si trova come disorientati. Sentiamo che non giudichiamo oggi come giudicavamo ieri. E domani? È possibile che questo enorme cataclisma umano lasci le cose, in letteratura e in critica, allo stesso punto di prima? Quelli che conchiudono di sì, o devono immaginarsi la letteratura e la critica come organismi indipendenti, separati da ogni contatto coi nuovi sentimenti dell'anima umana; o devono pensare che sull'anima umana un così lungo sforzo doloroso ed eroico, così possente come non fu compiuto mai, compiuto da una massa d'uomini così enorme come non fu veduta mai, non riesca a produrre una scalfittura tanto sensibile da mutarne o deviarne i gusti letterarii. Sarebbe un bel caso. Vedremo.

Intanto io mi consolo nella ferma persuasione che la letteratura *post bellum* non somiglierà affatto a questa ultimissima letteratura *ante bellum*, con tutte le sue

scuole dai nomi in *-ismo*, unioni cooperative dell'arte, dove molte teste si mettono in comune per veder di supplire alla mancanza di quell'unica; che non avremo più l' iperlirismo invece della lirica, i sensi nascosti invece del senso comune, il frammento, il verso, la parola invece della poesia, le velleità invece della potenza; che scomparirà questo pretensioso, complicato e ozioso cerebralismo, fiore di una progressiva senilità, del cui falso e grave profumo si nutrono gli accoliti, simili ai golosi del Purgatorio dantesco, in un estenuante perpetuo digiuno, che vogliono far passare, con uno sforzo di penosa superbia, per un grasso banchetto.

L'arte che, come Erisittone, era ridotta a cibarsi delle proprie carni, diventando sempre più morbosa e mostruosa, si assiderà di nuovo al divino convito di tutta l' immensa realtà umana e mondiale. Risorgerà piena di vita e di forza, toccando la madre terra. E allora, al cospetto di quest'arte nuova e di questa nuova vita dell'arte, si potranno riprendere tranquillamente gli esercizii critici, anche su libri come quelli del Vossler, che non saranno più i libri di un nemico; e con una nuova esperienza, con una nuova freschezza nello spirito, non più oppresso dall'afa di parecchi anni d'arte senza sincerità, senza calore e senza scopo, si potranno ritentare i giudizii comparativi, e sceverare i vivi dai morti. Oggi, ben altri giudizii di vita e di morte stanno sospesi sugli uomini.

Su Arturo Rimbaud

Nella *Critica* del maggio uno spiccio articoletto del Croce su Paolo Claudel aveva l'aria, sotto il suo titolo *Scrittori di prima della guerra*, di voler essere l' inizio di una rapida e brusca revisione di valori letterarii; e ne seguì uno sul Rimbaud, nel fascicolo successivo e nella medesima rubrica finale *Postille*, adatta alle esecuzioni sommarie. Io intendo di dire qualche cosa pel Rimbaud, ma non di polemizzare col Croce. Del Rimbaud non si è in Italia parlato tanto, che, fra la divinizzazione a lui decretata dai suoi ammiratori, e l' indifferenza o derisione di altri o anche la recisa condanna estetico-morale pronunciata dal Croce, sia inopportuno aiutare il nostro pubblico a raccapezzarsi.

Ho detto che non scrivo per polemizzare col Croce, ma debbo aggiungere qualche cosa di più: che io, anzi, per la sua critica polemica contro certi entusiasmi stranieri di prima della guerra, e, soprattutto, se è permesso determinar così il suo pensiero, contro i riflessivi, e certo anche meno riflessivi entusiasmi italiani, sento una vivissima simpatia. Se sopra la scienza ita-

liana ha pesato gravemente il giogo della scienza tedesca, l'arte e la critica italiana degli ultimi anni, specialmente quella che pretendeva di parere scapigliatamente nuova, non era che una periodica importazione dalla Francia, secondo il periodico arrivo, per esempio, dei volumi editi dal *Mercure de France*. È forse giunto il tempo che si intenda per novità oppure originalità qualcosa di meglio; il che non sarebbe menomamente in contrasto, tutt'altro, con la nostra fraterna amicizia per i francesi, e il comune desiderio di renderla sempre più intima.

Neanche nei particolari dissento interamente dal Croce. L'assalto da lui dato alla fama del poeta vivo e a quella del poeta morto è troppo evidentemente « senza quartiere »; ma io credo però in buona fede che il Claudel – mi si consenta di accennare anche a lui di passaggio – una buona parte di quelle ironie e di quegli improperii se li sia meritati; e quanto al Rimbaud, anche se la stroncatura mi paia eccessiva, non metto in dubbio che più sbalorditivamente eccessive furono e sono le gonfiature che della sua breve opera di poesia si fecero e si fanno nei noti cenacoletti.

Ma il Croce, pur riconoscendo che « l' irruenza monellesca e quasi lazzaronesca, lieta, sicura e superba di sè » del Rimbaud « tocca talvolta la poesia », evidentemente di questa poesia di lui, pur quando talvolta la tocca, fa assai poco conto, e vede in essa poco più che bizzarria e degenerazione; inoltre spiega la strana impressionante contraddizione psicologica che c' è tra il Rimbaud di prima e quello di poi, l'abbandono fulmineo della poesia a venti anni, la trasformazione inaspettata

e totale del suo spirito e della sua coscienza, la volontaria e irremovibile scelta di una vita aspramente e penosamente attiva, negando che ci sia necessità di alcuna spiegazione meno che ovvia, negando il mistero. Ma il mistero negandolo non si distrugge e nemmeno si chiarifica. Come quella poesia di un fanciullo di 16 o 17 anni non è soltanto anormale precocità, così quell' improvvisa ferrea risoluzione di un giovane che per la poesia pareva eccezionalmente dotato, non è soltanto bizzarria o riconoscimento d'aver sbagliato strada o torbida acquiescenza al precetto oraziano *Mediocribus esse poetis*, ecc., nè tanto meno indizio di fiacca personalità. Il Rimbaud fu artisticamente più notevole e psicologicamente più singolare, più caratteristico, più misterioso, cioè, insomma, più degno d'attenzione che il Croce non l'abbia descritto.

La poesia del Rimbaud non consiste in fondo che in alcuni frammenti; pure anche per essa, per collocarla al suo giusto posto, esercitando qualche efficacia sulla persuasione dei lettori, sarebbe necessario un esame accurato e minuzioso, che non può stare nei limiti di quest'articolo. A quindici anni sarebbe già una gran cosa mostrare agilità e virtuosità nelle imitazioni; ma chi vuol vedere che imitatore fosse allora Rimbaud, legga le tre poesie che si susseguono, in fine o quasi delle poche (nove in tutto) del primo periodo: *Bal des pendus*, *Tête de faune*, *Vénus Anadyomène*. C' è da rimanere allibiti. Ma, lasciando pur stare lo straordinario virtuosismo, seppure è solo virtuosismo, del *Bal des pendus*, e l'altrettanto straordinario, benchè ferocemente spinto, baudelairismo della *Vénus*, avremo il

coraggio di chiamare soltanto imitazione le tre quartine della *Tête de faune*?

> Le faune affolé montre ses grands yeux
> Et mord la fleur rouge avec ses dents blanches.
> Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,
> Sa lèvre éclate en rires par les branches,
> Et quand il a fui, tel un écureuil,
> Son rire perle encore à chaque feuille....

Io dico che questo ragazzo, alla fine del suo primissimo tempo di tirocinio, poco dopo aver scritto *Les étrennes des orphelins*, una poesia che, con appena una o due altre, si potrebbe chiamare senza ingiustizia da principiante, è già pervenuto a mettere il suo segno in quello ch'egli fa, e quella visione di colore ha già il suo carattere.

Il secondo periodo è forse osservabile soprattutto ed è in progresso sul primo soprattutto in certe squillanti e limpide risate di gioia artistica, che scoppiano dal cuore del poeta per la felice e immediata conquista della fresca realtà a cui giunge d'un balzo, senza sforzo apparente: per esempio, *Ce qui retient Nina*, qualche sonetto, o anche (nonostante una pretesa appena accennata o appena sospettabile d'intenzioni satirico-sovversive) i bellissimi *Effarés*. E si è senz'altro al terzo periodo, al periodo quasi definitivo, quello dei 17 anni...! Che è quello del *Bateau ivre*, eco di un cuore riottoso e scontento, in rivolta contro tutte le norme comuni, anche o specialmente se buone e saggie, della vita e dell'arte; ma in primo luogo pioggia rutilante e folle di colori, mossa da un vento di bizzarria e di stizzoso

capriccio; riflesso di un temperamento poetico che tende con violenza al colore assoluto, per così dire, o per dire con più adeguata larghezza, alla rappresentazione diretta, senza trama logica, senza termini o mezzi intermedii, delle sensazioni, dalla cui tumultuosa e incomposta folla è inebbriato, ossessionato, vinto.

È già il preavviso delle *Illuminazioni*. In queste l'orgoglioso fanciullo, per impulso istintivo senza dubbio, ma pur non senza mescolanza della sua volontà ribelle, affronta l' inaudita impresa di una poesia prettamente intuitiva, senza nessi discorsivi, senza senso dunque, in certo modo, o con quello solo dei momentanei fulgidi lampi, oppure incerti e fumidi bagliori, in cui è tutto il senso degli accoppiamenti provvisorii e cangianti di sensazioni, nella nostra visione intuitiva semicosciente. Quella che per un artista è la « macchia » primitiva, la misteriosa nube luminosa che piove all' improvviso nella sua mente estasiata, e nel cui grembo turbinano colori e fulgori che sono già tutta l'opera futura, ma non possono essere fissati in termini permanenti e intelligibili se non mediante un'analisi, è per il Rimbaud non il punto di partenza ma quello d'arrivo, è l'alfa e l'omega, è tutto: egli vorrebbe poterla fotografare tutta, tal quale, mediante fulgidi e tintinnanti parole senza significato, quasi che la bianca pagina potesse venire impressionata direttamente, come in un lampo del magnesio, dalla chiusa visione della sua mente.

Io non sono di quelli che hanno la fortuna d' intendere, o, se si vuole, di sentire perfettamente le *Illuminations*, tutt'altro. Spesso la mia più viva impressione è di esser tornato alla beata infanzia, e, come talvolta

allora, un altro bambino (che qui sarebbe il poeta) mi presenta un certo balocco, che ha fatto, di carta, una specie di scatoletta piatta, a forma di mitra, aperta in alto solo per un buco rotondo, in cui s' introduce un tubetto pure di carta, da applicare all'occhio. La scatoletta, ch' è alquanto trasparente, contiene minuti pezzettini di carta colorata, che si spostano ad una menoma agitazione. Io guardo nel tubetto con un occhio e grido con persuasione: ecco una montagna; poi, dopo una piccola scossettina, ecco una chiesa, un ponte con un asino e via discorrendo. Qualche volta mi par di vedere realmente, in quegli accostamenti di pezzetti di carta a colori, le cose che dico; qualche volta non vedo nulla, ma non voglio far troppo cattiva figura davanti agli altri compagni più bravi, che vedono sempre.

Oh, ma se per esempio mi capita sotto gli occhi alcunchè di somigliante alla *Illumination* che s' intitola *Alba*, vedo, vedo di sicuro e con una gioconda sorpresa di fanciullo, davanti ai cui occhi, in un lume di mondi nascenti, nascono creature nuove. Mi ricordo un poco confusamente di un'*Alba* o *Aurora* di Burn Jones, creatura luminosa e musicalmente vibrante, davanti ai cui passi o al cui volo tutti i chiusi misteri s'aprono illuminandosi: una ancor superiore profondità simbolica, una ancor più pura ingenuità prerafaelita ha l'*Alba* di quel vizioso e cattivo ragazzo prodigioso ch'era Arturo Rimbaud.

In conclusione, le *Illuminations* sono un tentativo stravagante e fallito, come dovevano essere, ma non in tutto fallito, se non dove giunge agli estremi, e non in tutto inutile e vano, poichè non può essere inutile e vano lo

sforzo di richiamare l'espressione verso le sorgenti della pura intuizione immediata, col minimo possibile di elementi logici. Non so poi chi possa sottrarsi ad uno stupore misto d'ammirazione, se pensi che il tentativo fu compiuto da un poeta non ancora ventenne, il quale in una corsa vertiginosa ed ebbra era giunto al limite di ogni esperienza artistica nell'età in cui gli altri sono capaci appena di iniziarla.

È certo, ad ogni modo, secondo me, che le *Illuminations* sono indizio che, se il Rimbaud era uno straordinario visivo o, in genere, intuitivo, scarsa era in lui la forza intellettuale sintetica e forse – chi sa? – minacciata nel suo profondo substrato dal prevalere di vere allucinazioni. Pure, chi crede che in lui non fosse che nuda facoltà visiva, la quale, compiuto con frenetica rapidità il suo ciclo, dovette come sfasciarsi, è probabilmente in errore. Già nella *Tête de faune* quel riso che nel bosco « perle encore à chaque feuille » non è come il simbolo dell'afflato lirico sentimentale, che affoca dal di dentro anche le più crudamente realistiche o beffardamente stridule pennellate del Rimbaud? Ed esso ci dà quasi un diritto di credere che una vergine forza di rinnovamento permanesse in lui, anche quando certe sue facoltà ebbero preso sulle altre una tale preponderanza, da far parere distrutta per sempre la loro unità. Non mancò allora probabilmente al Rimbaud la forza ma la volontà di rinnovarsi artisticamente. Il suo rinnovamento egli lo aveva cercato altrove.

Così fu la volontà la grande nemica della poesia del Rimbaud. Fu prima una volontà malvagia di piccolo teppista violento, che fece il possibile per alterarla e

avvelenarne i germi; fu poi, una volontà buona d'uomo, che, avendo riconquistato il senso della propria responsabilità morale, quasi per espiazione della complicità che la poesia aveva avuto nelle male opere della fanciullezza, deliberatamente l'uccise.

Nelle poesie, fin dal principio, la limitazione del Rimbaud è di ordine, piuttosto che artistico, morale, uno squilibrio fra la spontaneità creatrice e le imposizioni di un cervello semidegenerato: un acre pessimismo o, meglio, se si può dire, dissolutismo morale tronca in lui al nascere l'entusiasmo e l'ardore, e lo spinge al grottesco, il quale perciò non è un nuovo elemento bene o male artistico, ma un sedimento negativo di perversità. L'anima guasta, guasta l' ingegno, turbando la sicurezza dell'occhio, scemando la gioia dell'artista e privando l'opera sua di quella cara fragranza di cordialità, che è inerente all'arte come la grazia a una donna. Quel bel volo di risa fresche e gioconde ch' è *Ce qui retient Nina,* pretende di essere ironico almeno nel titolo e nel « per finire » finale, segno appena di poesia borghesuccia alla Coppée; in *Mes petites amoureuses* il processo di voluta e cercata decomposizione della poesia è molto avanzato; nell'osceno e contorto *Les assis* solo in una strofa luminosa un poco di gioia risorge (*Et les sièges leur ont des bontés....*); nelle strane e stupende *Chercheuses de poux* l'anima poetica riesce solo a gran pena a vincere, adattandosi, come può, all'anima animalesca. Qui il Rimbaud sembra proprio aver fatto la sciocca e filisteica scommessa di costringere la musa a venir fino a lui attraversando un deposito d' immondizie; eppure, di sicuro, egli avrebbe schernito oltraggiosamente chi

avesse preteso di far della poesia con sonetti a rime obbligate.

Tutto ciò contribuì, credo, più tardi a far pronunciare nella mente stessa del Rimbaud un' irrevocabile condanna contro la poesia. Egli era stato fino allora soltanto uno scioperato, uno screanzato e un discolo: la sua relazione col Verlaine, ch'ebbe per lui una frenesia d'ammirazione e di passione, lo condusse sull'orlo della galera. Fu per il Rimbaud una formidabile scossa morale: cercò prima uno sfogo in una specie di confessione pubblica, lo scritto *Une Saison en enfer*, mezzo pentimento e mezzo vanteria e imprecazione, fremente, desolato, satanico, ricerca di equilibrio ancora senza equilibrio; ma l'angoscia e la nausea crescevano in lui, e la *Saison*, non atto di vero orgoglio nè atto di vera umiltà, non era ormai adeguata ai suoi nuovi sentimenti. La soppresse, e certo nell'atto medesimo egli intendeva sopprimere tutto ciò che poteva della sua vita anteriore, che d'ora innanzi era per lui « il male », compresa la poesia. Quella del Rimbaud si deve contare fra le più straordinarie e fulminee « conversioni ». Non si convertiva egli però nè al cattolicismo nè ad un vangelo filosofico, bensì all' ideale di moralità semplice e primitiva, grossa ma quasi religiosa onorabilità, e aspra operosità infaticabile del contadino francese. Nulla più di questo semplicistico e rozzo vangelo trapela dalle sue schematiche, dure, insignificanti lettere, come non vi trapela più nulla del vecchio uomo, se non l'invincibile istinto di vagabondaggio, nè tanto meno del vecchio coloritore o poeta, se non forse in quella sua scontenta ma pur sempre risorgente nostalgia per i paesi del gran sole.

« Je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan! », come dice nella *Saison en enfer*. Sua madre, che non era riuscita a domarlo bambino, l'aveva finalmente ben domato da uomo!

Verhaeren

« Il nostro tempo saluterà come il suo vero poeta soltanto colui che ne avrà profondamente sentito tutta la grandezza.... Alle future generazioni egli apparirà come il compendio delle lotte che l'umanità dovette combattere per evolversi dalle sue origini fino a loro.... Perciò il momento è giunto di parlare di Emilio Verhaeren, il più grande degli odierni lirici d' Europa, e forse il solo uomo d'oggigiorno che abbia avuto chiara coscienza della grande poesia che il presente racchiude, che abbia saputo estrarre da esso la sua vera forma artistica e, con una commozione ed una capacità tecnica incomparabili, abbia per così dire scolpito il poema dei nostri tempi ».

Queste parole scrive Stefano Zweig nelle prime pagine del volume *Émile Verhaeren, sa vie, son œuvre,* che Paul Morisse e Henri Chervet offrono, come una primizia, tradotto ai lettori francesi, mentre è ancora inedito l'originale tedesco (1). Sono, come tutto il volume, parole

(1) Paris, « Mercure de France », 1910; pp. 352 « avec deux portraits d'Émile Verhaeren ».

calde di un'ammirazione esuberante e traboccante, che a molti in Italia, dove ben poco si sa di Verhaeren, e senza dubbio anche in Francia, sarà motivo di stupore e di incredulità. Ma, sia o non sia il poeta belga il più grande poeta vivente d' Europa, merita attenzione il fatto ch'egli da alcuno sia giudicato così.

In Francia, nondimeno, dove gli fanno torto le sue offese al buon gusto e qualche provincialismo, egli ha dei fedeli che non la cedono al tedesco Zweig in fervore, e riescono col loro entusiasmo a trarre a sè anche anime più fredde, che prima dubitavano e tentennavano; come avvenne forse di Remy de Gourmont che, dopo aver accolto le *Villes tentaculaires* del Verhaeren con mal celato malumore e antipatia, poco più tardi riconobbe, con brevi parole, alla brava, che « depuis ces *Villes tentaculaires* qui viennent de surgir avec la violence d'un soulèvement tellurique, nul n'oserait lui contester l'état et la gloire d'un grand poète » (*Le Livre des Masques*). Ma, secondo ciò che espone lo Zweig, son le nazioni « dove la fede religiosa è un istinto vitale », nazioni come la Germania e forse più ancora la Russia, dove gli spiriti anelano con maggior impeto a sollevarsi dal pessimismo e dal vecchio monismo ad una concezione idealistica della vita, quelle che innanzi alle altre e con più coraggioso entusiasmo già hanno salutato in Emilio Verhaeren il poeta dei tempi nuovi.

Dispiace però, qualunque valore abbia l'ammirazione dello Zweig, che il suo libro non sia veramente nè l'una nè l'altra delle due cose che il titolo promette, nè una biografia, nè un esame critico: esso è piuttosto un'apologia, un inno, una « Laude ». Sta scritto nel titolo *Sa*

vie; ma della vita del Verhaeren tocca qualche cosa soltanto in principio, che riguarda la sua nascita (1855), e i suoi primi studii a Gand, nel convento dei Gesuiti, dov'ebbe compagno Giorgio Rodenbach; la sua vita universitaria alquanto scapigliata, e alquanto battagliera a favore del partito cattolico; la risoluzione di darsi tutto alla poesia, nella quale lo confermò colui che fu, dopo il De Coster, quasi il fondatore della letteratura belga, Camillo Lemonnier; la pubblicazione della prima raccolta di versi, *Les Flamandes*, nel 1883, a ventotto anni, e della seconda, *Les Moines*, datati 1885, pubblicati nel 1886; la lunga crisi morale e, in parte, anche fisica, dalla quale il Verhaeren uscì trasformato e rinnovato; infine, quelle sue relazioni col Vandervelde e il partito socialista belga, intorno al 1892, delle quali il rinnovamento della sua poesia fu in parte un riflesso. « Dès lors – scrive lo Zweig – sa vie intérieure se précise; elle bat d'un rythme régulier dans la certitude. Par son mariage, il avait acquis une tranquillité personnelle, qui équilibrait son indompté besoin d'agitation. Il possède enfin des assises solides ». Ma, e di quella crisi e di queste relazioni col socialismo si vorrebbe sapere di più; e, inoltre, si desidererebbero spesso, al posto di quei comodi e oscuri *alors*, le date precise, le quali non sconverrebbero affatto ad una critica come quella dello Zweig, che, se qualcosa è, certo non è se non critica psicologica e dovrebbe quindi attribuire maggiore importanza allo studio dei motivi esterni dell'opera d'arte.

Il vero è ch'essa si riduce quasi soltanto ad una critica del contenuto, cioè propriamente ad un'apologia delle idee,

delle aspirazioni, delle intenzioni che il Verhaeren mette in versi, senza alcuna profonda o accurata valutazione dei versi stessi. Forse che in Germania questa si chiamerà critica superiore, filosofica? Ma co' suoi metodi si può sempre dimostrare che un poeta, se appena manifesti un poco di ardore per i problemi della vita o del momento, è un grande poeta. Valga per scusa dello Zweig che col Verhaeren la tentazione è maggiore che con altri di abbandonarsi a un puro esame del contenuto; non tanto perchè egli stesso venne facendo molte concessioni al contenuto (questo sarebbe un primo fondamento per una vera indagine critica), quanto perchè l'opera sua, all' infuori delle due prime raccolte, si presenta come un bel complesso organico, il cui punto di partenza – disperato pessimismo o nichilismo individualistico – e il punto di arrivo – fervida e amorosa comprensione panteistica del mondo e di tutta la vita – sono legati insieme da un armonico e continuamente progressivo svolgimento di sentimenti e di idee.

La raccolta *Les Flamandes*, pubblicata quando anche nel Belgio infieriva il naturalismo zoliano, ci mostra già il Verhaeren ricco di colori e di suoni, amante del paesaggio, del suo paesaggio fiammingo, che descrive con vigore, benchè non senza inutili e prosaiche prolissità; ardito nelle metafore non meno che nell'uso dei vocaboli; anzi, già molta parte del suo abbondante e caratteristico vocabolario si riconosce, non senza maraviglia, in questo primo tentativo. Ma chi potrebbe mai sospettare il Verhaeren concettoso, meditabondo, idealista, simbolista, aspirante alla poesia sociale, umanitaria, cosmica, in questo seguace dei pittori fiamminghi della

più calda e grossa sensualità, che termina il suo libro coi versi:

> Nous vous magnifions, femmes de la patrie,
> Qui concentrez en vous notre Idéal charnel?

Nondimeno, questo futuro Verhaeren è forse rattrappito e celato nelle descrizioni, crude e violente, ma piene di un pessimismo inconsciamente doloroso, che ardisce fare della brutale e bestiale natura dei suoi contadini fiamminghi.

Dopo i contadini, *I Monaci*, un altro aspetto, quasi contradittorio, dell'anima fiamminga, e, nell'opera del Verhaeren, dove le antitesi abbondano, quasi una prima antitesi. Non è soltanto una manifestazione di quello spirito victorhughiano, che dentro gli freme; è forse anche un inconscio ma irresistibile impulso a fuggire lontano dalle troppo realistiche bassure delle materiali e sensuali *Flamandes*. Nell' insieme, *Les Moines* sono una brillante ma un poco superficiale fantasmagoria, più ricchi di calore verbale che di vera poesia, e forse di meno carattere che *Les Flamandes*; ma vi sono bei versi, che annunziano il futuro Verhaeren, acuto osservatore di aspetti esterni, non meno che di misteriose corrispondenze fra l' interno mistero individuale e gli aspetti della natura, o mirabile artefice di suggestioni musicali e di ritmi.

Una lunga fila d'alberi, nella sera, e una lenta sfilata di monaci, si confondono, in modo alquanto singolare, nel suo pensiero, e

> On dirait qu'ils s'en vont, ce soir, en double rang,
> Vers leur Dieu dont l'azur d'étoiles s'ensemence;

Et les astres, brillant là-haut sur leur chemin,
Semblent les feux de grands cierges, tenus en main,
Dont on n'aperçoit pas monter la tige immense.

Non mi sembra pura decorazione. Di un monaco epico, come lo chiama, di un monaco « géant, sauvage et solennel », egli immagina con strana ma potente energia la figura:

Son dos monumental se carrait dans son froc,
Avec les angles lourds et farouches d'un roc.

Due solide rime! E qui pure si riconosce il Verhaeren di poi; anzi, molte volte ritroveremo nella sua poesia posteriore questo stesso *roc* (talvolta perfino coi suoi *angles lourds*), e lo sentiremo urtarsi o con *choc* o con altri suoi degni compagni in rudi e quasi rabbiosi rimbalzi di rime:

La mer choque ses blocs de flots, contre les rocs
Et les granits du quai, la mer démente,
Tonante et gémissante, en la tourmente
De ses houles montantes.

In questi versi dei *Flambeaux* è già il poeta decadente, che nella cosiddetta armonia imitativa cerca con esperta e vigile ansia l'eco del suo ritmo interno, ora tempestoso, come più spesso è nel Verhaeren, ora serenamente accordato alle voci delle cose – citerò almeno un bel verso dei *Visages de la vie*, che ne rammenta due bellissimi del Pascoli: « le même choc des gouttes d'eau tombantes » - ; ma l'anima poetica del Verhaeren vi tende fin dai primi inizii, e la ricerca musicale, anche in questa

sua o più evidente o più materiale manifestazione che è la retorica armonia imitativa, dà caratteristici saggi di sè già nei *Moines*; per esempio in questa quartina, dove anche tutta la frase è schietto Verhaeren:

> Brusque, résonne au loin un tintement de cloches,
> Qui casse du silence à coups de battant clair
> Par-dessus les hameaux, et jette à travers l'air
> Un sourd appel, qui long, parmi l'écho ricoche.

Il 1886, l'anno di pubblicazione dei *Moines*, è l'anno critico del Verhaeren. Comincia allora a volare alto nelle acerbe discussioni il nome dei « poeti decadenti » francesi, e suppergiù in quel tempo l'anima di lui è sconvolta da quella crisi morale che durò lunghi anni, e si complicò, come dicono e come ho già detto, con una malattia nervosa, che sovreccitando morbosamente la sua sensività, fece per lui una tortura dei più lievi rumori esterni. I disperati e lugubri versi di *Les soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888), *Les Flambeaux* (1890), e, in parte, di *Les Apparus dans mes chemins* (1891) sono l'eco di questa crisi, come sono nel tempo stesso saggi fra i più arditi e vigorosi della nuova scuola poetica decadente e simbolista, della quale d'ora innanzi sarà tutto il Verhaeren, ribelle alle vecchie regole e innovatore nella metrica e nella lingua, con una sempre più intensa ricerca delle indistinte suggestioni visive ed acustiche.

Ai versi *Les Débâcles* il Verhaeren ha dato per sottotitolo: *Déformation morale*, e veramente sembra che, sentendo crollare intorno a sè tutto il suo vecchio mondo d' illusioni, e vinta da un accasciamento che non è

soltanto morale, l'anima sua non scorga più nessuno scopo alla vita e si dibatta in un convulso e vano furore di rimpianti e di bestemmie, ossessionata da sogni folli e malvagi. Ma più che una crisi di pensiero, si direbbe una crisi di orgoglio, scontento di sè e del suo passato, e incapace di sostituir nulla ai superbi sogni di un tempo. Certo, assai di rado un poeta ci ha fatto assistere a così gravi perturbazioni della propria coscienza: il che sembra strano specialmente nel Verhaeren, perchè, decadente e simbolista quanto si vuole, egli non predilige come i suoi confratelli d'armi l' insistente e spesso malaticcio soggettivismo, nel quale scorgono una delle più intime e schiette sorgenti di lirica.

Forse non furono estranei all' ispirazione di quelle raccolte i primi entusiasmi di scuola. Ma, se fosse, non possiamo dolercene, perchè fra questi versi vi sono gridi di dolore o di furore d'una rara e impressionante intensità, con bagliori di sentimenti indefiniti e strane luci di allucinazioni o di pazzia, che rivelano oscurità paurose eppure malignamente affascinanti, come lampi su precipizii da cui salgano voci di Sirene; e soprattutto vi si dimostra straordinaria la capacità del Verhaeren di riflettere i proprii turbamenti spirituali sul mondo esterno, che anch'esso ne appare tutto turbato e sconvolto. Da poesie come *Lassitude*, d'una dolcezza triste e abbandonata, dove la stanchezza delle cose, specchio di quella dell'anima, è tradotta con ammirabile efficacia di suggestione nella sintassi e nel ritmo, si giunge alle stupende quartine di *Les vieux chênes*, dove il sommesso pianto delle grandi quercie, scosse dal vento, sale con rapida e terribile progressione, col crescere

della tempesta, fino alla « rage énorme et frénétique », e tutto lo spazio immenso, in un urlo spaventoso e gigantesco,

grince et se brise et se tord
Et se déchire et vole en lambeaux de colère;

o i cataclismi naturali cedono il posto ai cataclismi sociali, nella cui selvaggia violenza trova un'eco non meno fedele il furore che rugge nell'anima del poeta, e nella *Révolte* i sordi tamburi della collera, tanto a lungo taciuta, e della tempesta « battent la charge dans les têtes »:

Dites, quoi donc s'entend venir
Sur les chemins de l'avenir,
De si tranquillement terrible?
La haine du monde est dans l'air,
Et des poings pour saisir l'éclair
Sont tendus vers les nuées.

L'odio, non ancora l'amore, rende capace lo spirito del poeta, in questa e in altre poesie dei *Flambeaux noirs*, di volgersi ad interpretare qualche oscura voce dell'avvenire; e altre alludono propriamente alla crisi del suo pensiero, che però è rappresentata di proposito soltanto nella raccolta *Les Apparus dans mes chemins*. Ma se è vero che il Verhaeren narrando con così intenso e tormentoso soggettivismo la sua malattia complicata ed eccezionale nei *Soirs* specialmente e nelle *Débâcles*, cedesse a suggerimenti teorici della scuola, questo sarebbe uno dei casi rarissimi e straordinarii in cui la scuola ebbe ragione contro il poeta. Essa lo ha salvato proba-

bilmente almeno questa volta, se non potè salvarlo di nuovo altre volte più tardi, dalla tirannia che il suo cervello teorizzante riesce troppo spesso ad esercitare sulla sua fantasia veggente. Invece nelle sue poesie più tipiche degli *Apparus dans mes chemins*, se non si tien conto di alcuni energici spunti, il cervello domina solo, e il poeta, che ormai ha esaurito tutta la materia viva e palpitante della propria crisi fisica e morale, ne raccoglie con stanca e penosa ansia le briciole morte, e si illude di infonder loro la vita, colorandole con tinte fortissime o facendole saltellare vorticosamente in una ridda bizzarra e scomposta. Questa raccolta, che, secondo un critico francese, è « d'une incomparable beauté tragique » (per lo Zweig tutti i versi del Verhaeren sono quasi ugualmente bellissimi), ci mostra spesso il poeta che, abbandonato il terreno della realtà, naviga sulle onde lente e limacciose d'un malato intellettualismo, e che, se riesce a dar prova della sua grande virtuosità verbale, esagera tutti i difetti proprii e della scuola e solo di rado riesce ad afferrare l'ala della fantasia annoiata e fuggente.

In fondo agli *Apparus dans mes chemins*, abbiamo l'annunzio che il poeta è guarito dal suo male: un arcobaleno appare nel suo cielo; San Giorgio discende a consolarlo « jeune et plein de foi » e gl' ispira nell'anima il proprio fervore e un soave timore. In verità, è guarito anche il poeta, perchè ha toccato la terra, la sua terra fiamminga. La raccolta, che ci dà questa lieta novella, è quella delle *Campagnes hallucinées* (1893), le campagne deserte di contadini, impoverite, febbricitanti, perchè tutti cedono all'enorme tentazione della

grande città splendente da lungi, che li attira come un'allucinatrice e perversa fata morgana. Il poeta è triste, d'una tristezza tragica; ma si comprende che già il suo spirito riposa nella severa persuasione di un dovere da compiere. La vita gli appare finora dominata dal male; ma nella buona volontà dell'uomo di combattere contro il male sta il bene. Questo sente e indovina il lettore, ma il poeta non lo dice; il poeta è tutto fisso cogli occhi immobili e attoniti per un misterioso terrore, nelle grandi e funeste visioni che sorgono, sotto il cielo lurido di nebbie e minaccioso di baleni, dalla terra fumigante per le maligne esalazioni della natura e per le delittuose miserie dell'uomo. Tra una visione e l'altra, si leva triste e strano e incoerente, ma pieno di funesti lampi di veri presagi, il canto dei pazzi, quasi soli rimasti a percorrere e svariare le immense pianure monotone e deserte. L'opera è quasi una tragedia con le sue varie scene armonicamente disposte, *Les Plaines*, *Le Donneur de mauvais conseils*, *Le Pélerinage*, *Les Fièvres*, *Le Dèpart*; con un prologo, *La Ville*, ed un epilogo, *La Bêche*, che, sui campi abbandonati, abbandonata domina

Sur le cadavre épars des vieux labours;

e, tra una scena e l'altra, le canzoni dei pazzi cantano il funebre coro.

Io non posso che tracciare in un rapido schizzo, come io la vedo, la linea ora balzante diritta innanzi, verso nuovi orizzonti poetici, ora retrocendente o serpeggiante senza direzione in tortuosi e penosi meandri, che segue l' ispirazione poetica del Verhaeren; ma mi duole che

questo mi vieti di far ammirare al lettore visioni poetiche come quella del « Mulino dei peccati », o come molte dell'altra raccolta *Les Villages illusoires* (1894), dove egli dei tipi di lavoratori, osservati sulla sua terra fiamminga, o dei fenomeni della natura fa simboli universali: *Le Passeur d'eau, Les Pêcheurs*, ecc.; *La Neige, Le Vent.* Sono visioni oscure, spesso di una grandiosità tragica e di un'allucinatrice intensità, illuminate da fiochi bagliori di speranza; e sono pure ritmi ardenti o profondi, di una sensibilità straordinaria, dove le menome vibrazioni del pensiero poetico si traducono in vibrazioni di suono.

Il Verhaeren, a complemento, conclusione, antitesi delle *Campagnes hallucinées* scrisse le *Villes tentaculaires* (1895). È un libro tipico della sua poesia sociale e socialista. Qui, per i loro titoli, i componimenti, più che le scene di una tragedia, ricordano i capitoli di un trattato: *L'âme de la Ville, Les Cathédrales, Le Port, Les Spectacles, Les Promeneuses, Les Usines, La Bourse*, ecc.; solo che ogni tanto si rizza, fra un capitolo e l'altro, *Une Statue*, introducendo, fra tanto realismo, un poco di simbolo, e le statue son quattro: il Monaco, il Soldato, il Borghese, l'Apostolo. Ora, si comprende bene che, anche non tenendo conto delle intenzioni sociali, questo tentativo di rappresentare direttamente nella poesia, con le più aspre e riluttanti parole tecniche, la grande città moderna, nei congegni stessi macchinosi e complicati della sua vita industriale e nella sua febbre di lavoro e d'oro, sia sembrato segno di una portentosa potenza poetica; e si può anche partecipare a quest'ammirazione pel « compito difficile », riconoscendo che il

tentativo è grandioso e, se si vuole, anche utile. Ma, nonostante i bellissimi pezzi e certi versi che sembrano sbozzati d'un colpo nel granito, questo libro non è il capolavoro del Verhaeren e non è un capolavoro: tutt'al più si può dire che ha la triste imponenza delle grandi opere non riuscite. Il cervello vi ha avuto troppa parte; l'aggettivo « sociale » vi ha fatto assai danno al suo sostantivo « poesia ». Ci andiamo avvicinando ad Walt Whitman, ma senza l'inesauribile possanza trasformatrice del suo ardore etico e lirico. Infine, il meno buono Verhaeren ha troppo dominato sul più buono: il Verhaeren ricco di iperbolica facondia, di frasi violente, contorte e imprecise, ma spesso prolisso e prosaico, che, invece di costruire, accosta ed enumera, e fra gli sparsi mattoni getta il fiacco cemento di que' suoi *Dites*, o di que' suoi *O les siècles*, *O l'or*, *O ces foules*, ecc.; un misto del vecchio Verhaeren zoliano e di quello nuovo, impressionista, che butta là grosse macchie di colore, sempre le stesse, *or*, *ébène*, *immensément*, *myriadaire*, *auréolaire* e il resto, senza riuscire a farci vedere nè a vincere il monotono e grigio velo di nebbia che tutto ricopre.

Contemporanee alle *Villes tentaculaires* furono *Les Heures claires* (seguite dieci anni più tardi, nel 1905, dalle consimili *Heures d'après-midi*), quasi i soli versi d'amore che il Verhaeren abbia scritto, e scritti per sua moglie; dove però la rara elevatezza spirituale e la bellezza di molti particolari non compensano la mancanza di una vera intima grazia e di un vero fremito di passione. Eppure fanno parte, per così dire, del terreno dal quale il Verhaeren, come il solito Anteo, doveva,

toccandolo con tutta la persona, attingere nuove forze a risorgere. E risorge una terza volta tutto trasformato da un nuovo entusiasmo cosmico, ardente e quasi religioso ottimista, che s' inchina dinanzi all'augusta necessità del bene e del male, che riconosce dovunque, in un'esaltazione di universale panteismo, la presenza del divino, e intona il nuovo cantico delle Creature, le Laudi della terra e del cielo. Ecco *Les Visages de la Vie* (1899), dove l' inno, ora ditirambo ora elegia, va dallo squillo alto e sonoro della gioia al mite e profondo gemito, la cui soavità si distende come un sogno sul cuore.

> Connaissez-vous ces beaux soirs d'or,
> Où les anges voilent les yeux du jour,
> L'été, quand on aime, d'un lent amour,
> Ceux d'autrefois à qui l'on a fait tort?

Il poeta canta i morti di cui non fu conosciuta la bontà, canta la lotta del cuore tra il desiderio di posare in un romito angolo della sua chiara Zelanda e l'anelito a proseguire il cammino, sul mare tempestoso, verso l' ignoto, canta il paese della Clemenza e la Dolcezza, canta la Foresta e il Monte e l'Acqua e la Folla e la Morte, e sente riassorbirsi nel gorgo infinito e divinamente turbinoso e affascinante della vita universale.

Per me che non ho potuto leggere *Les Forces tumultueuses* (del 1902), questo è per ora l'ultimo capolavoro del Verhaeren. La *Multiple Splendeur*, del 1907, è di nuovo (mi duole di non avere spazio per fare distinzioni), come furono in parte gli *Apparus dans mes chemins* rispetto ai *Soirs*, ecc., un rimuginamento intellettuale di ciò che nei *Visages de la Vie* fu profonda com-

mozione fantastica; e *Les Rythmes souverains*, usciti or ora, mentre ci mostrano un Verhaeren che, temperandosi e calmandosi, si riaccosta alla vecchia tradizione tecnica, si potrebbero dire una fiacca *Légende des Siècles*, con que' loro meschinissimi Adamo ed Eva, quel loro meschino Ercole, quel non grande Michelangiolo, ecc. Ma il Verhaeren è capace di rinnovarsi una quarta volta. Intanto egli, grande poeta o no, è senza dubbio il più alto e potente poeta lirico che scriva oggi in lingua francese, con accenti così profondi come non furono più uditi dopo il De Vigny; e l'elevatezza del suo mondo morale fa di lui uno di que' nobili spiriti a cui è caro inchinarsi e la cui voce risuona anche là dove le orecchie sono dure ad intendere la nuda e pura voce della poesia.

INDICE

AVVERTENZA . . . . . Pag. III

Pindaro (1910) 3
L'Epigramma greco e i suoi traduttori (1922) 17
Ulisse e Penelope nelle ultime scene dell' "Odissea" (1907). 27
L' "Odissea" nella poesia medievale (1920). 67
Canti popolari greci (1905) 103
Il Kalevala (1909) 117
Il "Giullare di Dio" (1914) 129
Rime ignote o poco note di Francesco Petrarca (1909) . . 143
Giovanni Boccaccio 155
I. – Per il suo sesto centenario (1913) ivi
II. – La cultura e lo stile del Boccaccio (1914) 164
III. – Il Boccaccio in laude di Dante ossia il Mito del Poeta (1907) 176
Michelangelo e Dante (1918) 185
Merlin Cocai e le "Maccheronee" (1911) 193
Il Porta (1909). 203

Manzoni . . . . . Pag. 213
I. – Il coro di Ermengarda (1908) ivi
II. – Il coro "Dagli atrii muscosi" (1922) 224
III. – La conversione dell'Innominato e il miracolo (1911) 233
IV. – Gli "Sposi Promessi" (1916) 247
V. – L'epistolario del Manzoni (1912) 255
Carducci 265
I. – Ritornando al Carducci.... (1916) ivi
II. – L'epistolario del Carducci (1911-1913) 272
III. – Il Carducci e la Francia (1916) 291
Il "Viaggio di un povero letterato" (1919) 303
La nostra letteratura contemporanea e un suo giudice tedesco (1916) 313
Su Arturo Rimbaud (1918) 323
Verhaeren (1910) 333

203540

LI.

P2574p

Author Parodi, Ernesto Giacomo

Title Poeti antichi e moderni.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU